42. D. 1
Inv. 801
MUSIC MS CES 1
5

LEZIONI

DI

STORIA DELLA MUSICA

TENUTE DAL

PROF. GAETANO CESARI

NELLA REGIA UNIVERSITÀ DI MILANO

RIASSUNTE E CORREDATE
DA UNA APPENDICE DI ESEMPI MUSICALI
E DI FIGURE

Lo1Φ376810

I. PERIODO

DEL CANTO MONODICO SOLISTICO E CORALE

DAGLI INIZI DELLA MELOPEA LITURGICA CRISTIANA
A TUTTO IL MEDIOEVO

IRR 9064

122000 (A) LIRE 20.–

UNIVERSITÀ DI TORINO
ISTITUTO
DI STORIA DELLA
MUSICA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

1931

G. RICORDI & C.

MILANO

ROMA - NAPOLI - PALERMO
LEIPZIG - BUENOS AIRES - S. PAULO
PARIS: SOC. ANON. DES ÉDITIONS RICORDI
LONDON: G. RICORDI & Co., (LONDON) LTD.
NEW YORK: G. RICORDI & Co., INC.

1900

Proprietà G. RICORDI E C. - Editori-Stampatori - Milano.

Tutti i diritti sono riservati.

Tous droits de reproduction, traduction et d'arrangement sont réservès.

(COPYRIGHT MCMXXXI, BY G. RICORDI & CO.)

122000

AVVERTENZA

Questi sunti di lezioni tenute nella Regia Università di Milano, dal 1927 in poi, pel corso di Storia della Musica, dicono chiaramente, attraverso il loro carattere di generalità e di ricapitolazione, per quale scopo sono stati dettati. Sono cioè destinati a servire di ausilio agli studenti interni, frequentatori del corso, per ritenere le nozioni storiche indispensabili a formarsi un'idea dello svolgimento generale dell'arte musicale dal sorgere del Cristianesimo fino all'apparizione delle moderne forme, e rendere in tal modo possibile la collocazione al giusto punto di vista storico di quelle particolari fasi evolutive della musica che furono oggetto di speciale trattazione nelle lezioni tenute in corso pubblico. Data la loro natura, fu quindi evitato tutto che, nell'insegnamento orale, venne preso a tema di discussione od esposizione di personali vedute dell'insegnante; senza per altro trascurarvi ciò che vi ha di intrinseco in alcuni problemi storico-musicali rimasti finora insoluti o che furono risolti in maniera da non ritenersi incontrovertibile. Muovono dalle prime manifestazioni dell'arte cristiana e, solo per incidenza, richiamano gli elementi superstiti tramandati ad essa dall'antichità classica lungo il medioevo: giacchè sarebbe apparsa inadeguata alla vastità della materia e destinata a riuscire oscura una trattazione dell'antica musica greca che fosse stata ridotta alle proporzioni di questi elementi-guida.

Analogamente alla divisione della materia adottata nei corsi, questi sunti sono stati distribuiti in tre parti corrispondenti ai tre periodi in cui si suole vedere riflesse le principali fasi evolutive delle forme, della tecnica e delle idee estetiche musicali:

I. PARTE. — La monodia vocale nelle musiche all'unissono e nelle solistiche, dagli inizî del canto liturgico della Chiesa latina alla fine del medioevo.

II. PARTE. — La polifonia, dalle forme elementari all'età aurea del contrappunto vocale.

III. PARTE. — Le « Nuove Musiche » monodiche accompagnate strumentalmente, fino all'apparizione delle forme vocali e strumentali moderne.

Innanzi al primo gruppo stanno alcuni sommarî cenni di storiografia, coll'ufficio di fare da introduzione all'intera raccolta dei sunti e fornire, per sommi capi, un tracciato dei progressi compiuti dalla Storia della Musica in ordine di tempo. A ciascun gruppo è inoltre posposta una breve bibliografia, compilata soltanto ad utilità di quegli studiosi che non aspirino a specializzarsi in qualche ramo della materia; mentre è, in fine, collocata una appendice di esempi musicali e di figure, quali efficaci mezzi dimostrativi ed integrativi della parte storica letteraria.

Ora, è stata appunto la necessità di corredare il testo con un certo numero di esempi musicali ciò che ha reso opportuno affidare questa stampa ad un editore in grado di darle completa esecuzione. A tale riguardo è doveroso riconoscere come, incontro al progetto della presente pubblicazione, è venuta liberalmente Casa Ricordi, che ne ha assunto il carico in considerazione della destinazione sua all'incre-

mento degli studî storici musicali universitarî. Con gli esempi musicali non si è andati però più in là del puro necessario; in parecchi casi, anzi, si è creduto meglio attenersi alle citazioni di antiche musiche apparse in raccolte alla mano, quali sono la Scelta di musiche per lo studio della storia *di Andrea della Corte e la* Musikgeschichte in Beispielen *del Riemann. A coloro poi che hanno concesso le riproduzioni delle figure apparse già in pubblicazioni speciali, vada il ringraziamento dell'Editore ed il mio.*

Milano, Ottobre 1929.

GAETANO CESARI.

INTRODUZIONE
ALLA STORIOGRAFIA MUSICALE

L'idea di raccogliere notizie intorno al passato dell'antica arte musicale greca sembra che sia balenata per la prima volta innanzi all'autore dello scritto περὶ μουϐικῆς (*De Musica*) dettato in forma di dialogo ed attribuito a Plutarco da Cheronea (m. 120 circa d. C.). Fu pubblicato dal Volkmann nel 1856, poi tradotto in tedesco nel 1865 dal Westphal ed in francese nel 1900 da Weil e Reinach. L'attribuzione a Plutarco è fortemente combattuta dalla critica moderna, che ha osservato come l'esposizione della materia vi si trovi confusa ed alcune nozioni storiche risultino insostenibili. Ciò malgrado, questo scritto è sempre da considerare come una delle più ricche fonti d'informazioni e la sola che ci fornisca dati riguardanti alcune speciali questioni musicali.

Gli scrittori del primo medioevo, che muovendo da Boezio e Cassiodoro si occuparono di musica, furono principalmente attratti dalla teoria generale e dal canto fermo in particolare, e solo per incidenza si richiamarono all'autorità dei trattatisti ad essi anteriori. Giusta l'indirizzo scientifico del tempo, manca ad essi il punto di vista storico; considerano la musica come scienza del *quadrivio* e le loro teorie appaiono dominate dalla speculazione acustico-matematica e dalla filosofia. Bisogna giungere al 12° e 13° secolo, cioè alle notizie sparse dai poligrafi nei loro scritti ed a

qualche raro trattatista, come l'Anonimo IV pubblicato dal De Coussemaker ed il De Grocheo fatto conoscere da Johannes Wolf, per trovare dei dati riferentisi a qualche fase della Storia della musica precorrente questi scrittori.

Gli studi umanistici richiamarono, in pieno Rinascimento, l'attenzione dei musicisti più colti sugli scritti dell'antichità.

Così vediamo Franchino Gaffurio affermare, nella prefazione del Trattato *De harmonia musicorum instrumentorum* (Milano, 1518), di aver fatto tradurre in latino i trattati musicali dei seguenti musicografi greci: Briennio, Bacchio, Aristide Quintiliano, Tolomeo. Sappiamo ancora che verso la fine del 15° secolo, il Valguglio, segretario di Cesare Borgia, tradusse Plutarco in latino, e che il piacentino Giorgio Valla si dedicò alla traduzione della Isagoge di Euclide e di Cleonide.

Sempre in pieno Rinascimento, lo scrittore svizzero chiamato Glareano (il suo nome era Heinrich Loris, di Mollis in Glarona) dimostra, nel *Dodekachordon* (1547), di possedere una visione storica della musica; mentre l'influsso umanistico si fa particolarmente sentire nelle opere dei teorici della musica del 1500, ove è un frequente ricorrere all'autorità dei musicografi dell'antichità classica allo scopo di dimostrare la fondatezza delle esposte teorie. Fra costoro, Zarlino è uno dei più insigni. Nel campo delle innovazioni d'arte, la musica, satura di contrappunto, in cerca di nuove forme d'espressione, spinge i musicisti innovatori a indagare quali fossero i mezzi espressivi dell'antica arte greca. Così, per non citare che due soli esempi, Vicentino pubblica nel 1555 *L'antica musica ridotta alla moderna pratica;* e Vincenzo Galilei, che fu tra i

più fervidi propugnatori delle musiche monodiche d'onde nacque il melodramma sulla fine del 1500, pubblica, nel 1581, il *Discorso della musica antica e della moderna,* e pone in luce tre monumenti dell'antica lirica greca (del periodo decadente): i Tre Inni di Mesomede, oltre alle *Tavole di Alipio* indispensabili per decifrarli.

Le fonti della teoria greca attraggono ancora, nel 1600, alcune menti colte, che, possedendo il greco, si dedicano alle pubblicazioni dei testi dei teorici antichi nella forma originale e latina come segue:

MEIBOM - *Antiquae musicae auctores septem* (Aristosseno, Euclide, Nicomaco, Alipio, Prudenzio, Bacchio, Aristide Quintiliano), 1652.

WALLIS - Tolomeo, Porfirio, Briennio, 1699.

Pubblicazioni di lavori storici di molta mole, ma stesi alla classica e raccoglienti materiali disparati tramandati per tradizione o desunti da citazioni di testi sacri, ecc., secondo l'indirizzo del tempo, sono quelli di

MICHAEL PRAETORIUS - *Syntagma musicum,* 1614-1620, di cui è da apprezzare la seconda parte, illustrata, riguardante gli strumenti: *De organographia* (ristampata modernamente nelle *Pubblikationen* dell'Eitner);

WOLFGANG CASPAR PRINTZ - *Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst,* 1690;

GIOV. ANDREA BONTEMPI - *Istoria musica nella quale si ha piena cognizione della teoria e della pratica antica della musica armonica,* 1695, (J. Wolf cita un'edizione del 1673) che è piuttosto un trattato di teoria.

* * *

Analogamente all'indirizzo nuovo adottato dagli storici del 1700, anche la Storia della musica prese in questo secolo un indirizzo scientifico positivo, rinunziando a quello classico. Si cita a titolo d'esempio e d'onore l'italiano PADRE MARTINI che, per scrivere i primi tre volumi (1757, 1770, 1781), d'una *Storia della musica*, compiuta solo nella parte riguardante l'antica Grecia, raccolse una meravigliosa quantità di musiche antiche, oggi in gran parte possedute dalla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, con la tendenza a dare fondamento scientifico a' suoi scritti. E sono da menzionare le compilazioni di grandi Storie della Musica dovute a parecchi altri scrittori del 1700, ai quali la esecuzione del vasto compito fu resa difficile, se non impossibile, dalla mancanza di esplorazioni speciali nei singoli campi della materia storica musicale. Così parecchi dei loro lavori appaiono oggi quasi inservibili; mentre alcuni di essi non poterono essere portati a compimento.

Ecco i principali:

JACQUE BONNET - *Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à presente;* Paris, Cochard, 1715.

CHARLES BLAINVILLE - *Histoire generale critique et philologique de la musique;* Paris, Pissot, 1767.

BURNEY C. - *General history of music;* 4 voll.; London, 1776, 82, 87, 89.

HAWKINS - *General history of the science und practice of music;* 5 voll. con 58 ritratti di musicisti, 1776.

LA BORDE - *Essai sur la musique ancienne et moderne;* Paris, Onfroy, 4 voll., 1780.

FORKEL - *Allgemeine Geschichte der Musik*, 2 voll.; Leipzig, 1788.

Accanto a questo gruppo di scritti devono essere menzionati, pel loro carattere di generalità, i Lessici tecnologici ed i Dizionari biografici, nei quali il 1700 vide più ampiamente e sistematicamente ripreso un genere trattato già, verso il 1475, dal fiammingo Johannes Tinctoris nel *Terminorum musicae diffinitorium*. Ecco quelli più noti:

BROSSARD - *Dictionnaire de musique*, 1703.

WALTHER - *Musikalisches Lexikon*, 1732.

ROUSSEAU - *Dictionnaire de musique*, 1767.

GERBER - *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 1791-92.

Poco o nulla, invece, ha prodotto questo secolo che valga ad essere considerato come inizio di ricerche in qualche zona particolare della Storia della musica. Ciò che appare menzionabile rappresenta solo qualche caso isolato, insufficente ad affermare una modificazione del metodo storico. Fra questi pochi casi è da ricordare quello del LA RAVALIÈRE, il quale, nel 1742, occupandosi di poesia trovadorica nella stampa *Les poésies du roy de Navarre avec des notes et un glossaire françois*, s'avvicinò al campo della storia musicale dei Trovatori e Trovieri col presentare un saggio di musiche dello stesso Re di Navarra, come fece poi, nel 1780, il DE LA BORDE per Chatelain de Coucy nel citato suo *Essai*. Più notevole e significativa di questi timidi assaggi fu l'iniziativa di MARTINO GERBERT, principe-abate del monastero di S. Biagio in Svizzera, dedicata alla primitiva musica cristiana ed ai teorici del medioevo. Ami-

co del Padre Martini e dotto lettore di pergamene, egli intraprese, con acuta vista storica e disciplina di benedettino, un'opera degna di precorrere gli studî svolti cent'anni dopo dai Padri Benedettini di Solesmes. Nel 1760, iniziò un lungo viaggio, esplorando specialmente le biblioteche dei conventi di Germania, Francia e Italia, dalle quali trasse numerose copie di manoscritti di antichi trattati musicali. Il primo frutto delle sue ricerche apparve nel 1765, col titolo di *Iter Allemanicum, accedit Italicum et Gallicum,* seguìto, nel 1774, da un lavoro di molta importanza per le origini della Melopea liturgica della Chiesa latina: *De cantu et musica sacra, a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus.* Il lavoro però al quale legò il suo nome e col quale fornì una larga e sicura base agli studi della musica medievale, è quello dedicato alla riproduzione dei trattati, intitolato: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum,* tre volumi apparsi nel 1784. È una grande antologia, ove trovansi raccolti gli scritti maggiori di Isidoro di Siviglia, Flacco Alcuino, Aureliano di Réomé, Remigio d'Auxerre, Notkero, Ubaldo, Reginone di Prum, Oddone di Cluny, Adelboldo, Bernelino, Guido d'Arezzo, Bernone di Reichenau, Ermanno Contratto, Guglielmo d'Hirschau, Teogero di Metz, Aribone scolastico, Giovanni Cottonio, Bernardo di Clairvaux, Gerlande, Eberardo di Fleisingen, Engelberto d'Admont, Egidio di Zamora, Francone di Colonia, Elia Salomon, Marchetto di Padova, Giovanni di Muris, Arnolfo di S. Gilles, Keck di Giengen, Adamo da Fulda. (La continuazione di questo lavoro fu intrapresa più tardi dal DE COUSSEMAKER con la pubblicazione de' suoi quattro volumi di *Scriptores de musica medii aevi,* 1866-1876).

Ma tutto ciò, nel secolo del razionalismo e dell'enciclopedismo affiora come un'eccezione. Più comune è invece l'attività dei musicografi rivolta alle questioni estetiche, che prendono talvolta in Francia forme polemiche lontane dagli obiettivi della Storia della musica. Ne derivano due categorie di scritti, che vogliono essere citate qui soltanto a chiarimento del punto di vista al quale erano di preferenza rivolte le menti dei musicografi del 1700:

RESOCONTI DI VIAGGI: le *Lettere* del Presidente DE BROSSES sull'Italia; BURNEY, *Del presente stato della musica in Francia, Italia e Germania*, 1776; QUANTZ, *Versuch einer Anweisung di Flûte traversière zu spielen*, 1752, in cui il flautista di Federico il Grande rende conto al Sovrano delle cose musicali più notevoli osservate nei diversi paesi visitati per ordine suo.

POLEMICHE ACCADEMICHE: RAGUENET, *Paralele des Italiens et des François, en ce qui regarde la musique e les opera*, 1704; LE CERF DE LA VIÉVILLE DE FRESNEUSE (Jean Laurent), *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*, 1705-06; LEBLANC HUBERT, *Défense de la Basse de viole contre les Entreprise du violon et les Prétentions du Violoncelle*, 1740. Della stessa natura sono gli scritti compresi sotto i titoli di *Querelle des Bouffons*, 1753-54, e *Querelle Gluck-Piccinni*, 1774-79.

* * *

Favoriti, nel 19° secolo, dall'indirizzo positivo, — onde le scienze organizzandosi sopra basi proprie sempre più si staccavano dalla gran madre, la filosofia, mentre le menti rivolte alle antiche arti plastiche ave-

vano cominciato a spiegarne le manifestazioni con l'esame della loro realtà obiettiva — ed in relazione all'atmosfera d'interesse creata dal romanticismo per le rievocazioni della vita e dell'arte lontane, anche gli studi di Storia della musica si risvegliano ed assumono importanza scientifica speciale. Accanto alle nozioni generali, — discorse solo superficialmente, nel secolo anteriore e, nel 1800, ampliate da musicografi assai meno empirici di prima, — nasce l'amore del particolare, dell'analisi, della comparazione. Anche nella Storia della musica penetrano i principî metodici dello sviluppo progressivo della materia, della divisione del lavoro, della concentrazione degli sforzi collettivi sovra un solo punto storico. L'attività dei musicografi va di conseguenza progressivamente restringendosi entro zone determinate. E mentre l'analisi del fenomeno artistico diviene un postulato della scienza musicale comune a tutti, le vie per giungervi sembrano diversificare col progredire degli studi, giusta l'indole di ciascuno dei cultori della materia, della loro preparazione speciale, del metodo preferito e dei variabili indirizzi personali.

Anche il 19° secolo, vide nascere, come nel 1700, delle Storie generali della musica e le vide pure rimanere incompiute per la stessa ragione della insufficenza delle forze di un sol uomo a portare il peso di tanti secoli, quando soltanto una relativa copia di sicuri materiali poteva essere di sussidio alle sue costruzioni.

Tali sono le grandi Storie del FETIS e dell'AMBROS, alle quali non manca per altro il pregio di prospettare l'evoluzione della musica senza scinderla dal generale movimento della cultura nei diversi periodi e paesi. Quella del primo, apparsa in cinque volumi fra

il 1869 ed il 1876 col titolo di *Histoire générale de la musique*, si ferma al 15° secolo; la seconda, dell'Ambros, con quattro volumi apparsi fra il 1862 ed il 1878 ed uno di esempi aggiunto da KADE, arriva fino a Palestrina ed alle prime manifestazioni dell'arte moderna. Stante le solide fondamenta sulle quali l'aveva costruita l'autore, l'opera dell'Ambros riesce tuttora di utile consultazione, almeno nelle parti più ricche di dati e di notizie. Pur troppo però i rimaneggiamenti ai quali essa venne sottoposta nelle edizioni venute dopo la prima non sono riusciti tutti ugualmente felici, e particolarmente quello del primo volume, che tratta della musica degli antichi popoli orientali e della Grecia, nella maniera in cui fu eseguito dal SOKOLOWSKY per l'edizione del 1887 lo esero quasi inservibile. Anche le aggiunte introdotte dal REIMANN nella edizione del secondo volume, apparsa nel 1892, poco hanno apportato di nuovo o d'intrinseco. Meglio invece resiste il terzo volume dedicato in buona parte ai compositori di scuola franco-belga; ed ora bene si regge il quarto, grazie alla rifusione ed alle ampie aggiunte apportatevi, per la edizione del 1909, da HUGO LEICHTENTRITT, dalle quali la storia della prima letteratura monodica del 1600 ricevette un notevole contributo.

Mentre queste Storie generali si fermano ad un punto assai lontano dal tempo nostro, sono segnalabili due pubblicazioni, di importanza minore di quelle dell'Ambros e del Fétis ma di ugual carattere generale, che ebbero il vantaggio di poter essere portate a compimento dai rispettivi autori. L'una è la *Geschichte der europäisch — abendländichen oder unserer heutigen Musik* data alla luce nel 1834 dal KIESEWETTER; l'altra, del BRENDEL, apparve nel 1852

in due volumi col titolo di *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*. Invece i due volumi del LANGHANS, usciti fra il 1882 ed il 1886, si limitano a trattare quella parte della materia che all'Ambros non era riuscito di svolgere. La pubblicazione del Langhans è quindi una *Geschichte der Musik des XVIII und XIX Jahrhunderts*, da considerarsi continuazione di quella dell'Ambros, benchè di questa non possegga i pregi. Fra gli ultimi scrittori di Storie generali è da porre Hugo Riemann col suo *Handbuch der Musikgeschichte*, in cinque volumi (1904-1913), in cui lo studio dell'arte passata, portato fuori dalla vita musicale vera e propria, diviene esposizione e discussione di problemi nonchè analisi delle forme: insomma una storia della musica senza musicisti.

In quanto alle Storie generali di seconda mano, scritte dal BUSBY (1819), dal REISSMANN (1863), dal LAVOIX (1885), quella del primo non va al di là degli elementi fatti conoscere, nel 1700, da Hawkins e Burney, delle opere dei quali è un riassunto; le altre due si avvicinano, pel loro carattere di volgarizzazione e l'assenza di un contenuto che sia frutto di ricerche personali dei loro autori, al tipo dei Manuali come se ne sono avuti, nel 19° secolo, dei saggi nell'*Handbuch der Musikgeschichte* del DOMMER (1867, rimaneggiato dallo SCHERING per la 3ª edizione del 1923) e nelle pubblicazioni congeneri del PROSNITZ, del KÖSTLIN e di altri.

Ma tutta questa attività, dal più al meno originale e profonda, profusa nel costruire la grande Storia con gli ancor scarsi mezzi consentiti da una immatura materia, non rappresenta certo il meglio di ciò che gli studî hanno prodotto lungo il 19° secolo. Essa è piut-

tosto da ritenere come un sintomo, manifestatosi nel campo del generale, di ciò che nello stesso secolo cominciava a fiorire sul terreno delle ricerche speciali più serie e feconde, che è poi giunto ad affermazioni di vera e concreta importanza. Giacchè fra i cultori della materia, cresciuti sempre più di numero e sempre meglio preparati ad affrontare i problemi nei corsi di Storia della musica introdotti man mano nelle Università all'estero e più recentemente anche in talune d'Italia, si è diffusa la persuasione che i frutti delle energìe consacrate a questa scienza riescono tanto più utili alla visione complessa della evoluzione dell'arte quanto maggiormente essi provengano da esplorazioni circoscritte a qualche speciale zona della sua storia e siano maturati alla luce dei ricostrutti monumenti musicali del passato. Naturalmente, anche in questa divisione di lavoro dei singoli, unificata dalla comunanza dagli intenti, la vastità dei periodi storici presi come tema può variare grandemente, come possono essere diversi gli indirizzi adottati nello svolgerli a seconda della natura di essi e delle individuali viste ed attitudini dei musicografi. È una divisione di lavoro che può andare dalle ampie investigazioni del GEVAERT, dalla *The Oxford History of Music* di HADOW, WOOLDRIGE, PARRY, FULLER-MAITLAND, DANNREUTHER, dagli studi dei BENEDETTINI DI SOLESMES, dalla *Geschichte der deutschen Music* del MOSER, alle più ristrette monografie, non escluse quelle in forma di tesi di laurea; mentre secondo la diversità degli indirizzi si distinguono i puri filologi della musica, dai realisti empirici e dagli storici estetizzanti.

Ora, rifacendo il cammino percorso dagli studî degli specialisti lungo l'Ottocento, i primi che s'incontrano sono i biografi che seppero fare di alcune figure

di compositori dominanti od illustranti qualche periodo dell'arte, il punto di partenza per lumeggiarlo. Tale categoria di scrittori si è sentita, in un primo tempo, attratta a tessere le apologìe dei grandi maestri dell'arte sacra polifonica. Nell'assolvere il loro compito, questi scrittori sentivano di avere forse a lato la stessa Chiesa, dalla quale sarebbe stato lecito attendere che i monumenti musicali da essi illustrati fossero riposti in onore sotto le volte dei tempi cui erano stati in origine destinati. Ebbero, in principio, alleato anche un apostolo della purezza dell'arte: Antonio FEDERICO THIBAUT, che nel 1825, enunciando le sue idee *Ueber Reinheit der Tonkunst*, per fare opposizione al movimento romantico spezzava una lancia a favore della restaurazione dell'antica arte sacra vocale polifonica. Cominciò allora il BAINI colle *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, apparse nel 1829, seguito dappresso dal WINTERFELD, che dopo aver mosso alcune critiche al suddetto, affrontò, nel 1834, il tema dell'ultimo Cinquecento musicale veneziano nell'opera fondamentale *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*. Sulle orme di questi biografi capaci di ridestare intorno alla figura di una personalità dell'arte l'atmosfera in cui risplendette una speciale fase della Storia della musica, sono venuti poi SPITTA col suo *Bach*, CHRYSANDER con *Haendel*, POHL con *Haydn*, JAHN con *Mozart* (rifatto poi da Abert), THAYER con *Beethoven*, M. M. VON WEBER e JAEHNS con *Weber*, NIECKS con *Chopin*, JULLIEN con *Berlioz*, GLASENAPP con *Wagner*, per non citare che alcuni fra i biografi più in vista.

Promosse dallo stesso spirito che rese vitale questa attività storica, ma suggerite in qualche caso anche da finalità pratiche, ecco le pubblicazioni musicali in

forma di antologie, di edizioni complete delle opere lasciate da questo o quel compositore, ed in fine anche di Monumenti ordinati in lunghe serie di volumi, collaborante una schiera di scrittori specialisti ed anche di studenti iniziati alla materia nelle Università straniere. Poichè KIESEWETTER aveva richiamato, fino dal 1826, l'attenzione dei musicisti sui meriti dei contrappuntisti fiamminghi con lo scritto *Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst*, il COMMER prese, fra il 1840 ed il 1847, l'iniziativa di farli meglio conoscere con dodici volumi di musiche di Josquin, Mouton, Gombert, Clemens non Papa, Jannequin, sotto il titolo di *Collectio operum musicorum batavorum*. Lo seguirono l'abate ALFIERI, fra il 1841 ed il 1846, con una *Raccolta di musica sacra*, della quale sette volumi furono dedicati al Palestrina e, dal 1853, il canonico CARLO PROSKE, iniziatore della grande antologìa *Musica divina*, continuata poi da SCHREM e da HABERL. Finalmente, a cura di TEODORO WITT fu cominciata, nel 1862, la pubblicazione delle *Opere complete* del grande Prenestino, proseguita dapprima col concorso di ESPAGNE poi portata innanzi, dal settimo al trentaquattresimo volume da FRANCESCO SAVERIO HABERL, che nel 1894 le diede compimento. Sulla stessa via maestra aperta nel nome del Maestro romano, s'inoltrarono presto i musicografi che fecero oggetto delle loro ricerche qualche eminente compositore, delineandone la personalità sotto l'aspetto biografico, ed analizzandone le forme trattate nelle prefazioni poste innanzi alla riproduzione delle musiche, trascritte modernamente in partitura. Così, dopo Palestrina, hanno ricevuto edizioni delle Opere complete: Orlando di Lasso (SANDBERGER e HABERL), Schutz (SPITTA), Da Victoria (PEDRELL), Obrecht (J. WOLF), Purcell (PURCELL-

SOCIETY); mentre al nostro secolo va attribuita quella di Josquin de Près (SMIJERS), di Okeghem (PLAMENAC), di Machaut (LUDWIG), le ultime due in corso di stampa. Anche a Bach, Haendel, Rameau, Gretry, Gluck, furono dedicate delle speciali grandi edizioni; nè può essere passata sotto silenzio l'iniziativa di CHRYSANDER per le opere di Corelli e di LONGO per quelle di Domenico Scarlatti. Appartengono invece alle pubblicazioni di tipo antologico le tre serie di Monumenti tedeschi, in quanto i numerosi volumi che le formano sono una raccolta d'opere scelte, di proporzioni gigantesche, dedicata ai compositori della Germania centrale e del Nord, della Baviera e dell'Austria. Questi *Denkmäler*, sono stati preceduti, in Germania, da alcuni volumi di antiche musiche, scelte senza esclusioni di nazionalità, ed edite a cura della « Società per le ricerche musicali » (*Gesellschaft für Musikforschung*) fondata nel 1868 da un pioniere benemerito dei sorgenti studi storici musicali : ROBERTO EITNER. Hanno pure carattere di antologie, contenute però nei limiti di una determinata produzione nazionale, la raccolta del GEVAERT intitolata *Les gloires de l'Italie;* i sette volumi del TORCHI riuniti sotto il titolo : *L'Arte musicale in Italia, nei secoli XV, XVI e XVII;* la collezione francese dell'EXPERT : *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, e la raccolta di musiche spagnuole del Pedrell : *Hispaniae schola musica sacra.*

Ora, se la storiografia deve tenere in grande conto una cotal copia di opere musicali restituite all'esame e talvolta all'ammirazione degli studiosi e considerarla quale indispensabile elemento alla stesura della Storia della musica, è altresì vero che la nuova fioritura degli studi storici s'allargò assai più copiosa di quanto queste musiche lascerebbero supporre. La spiega-

zione di ciò è da ricercare nel fatto che, in molti casi, nulla o assai poco appare in pubblico dell'opera ricostruttiva compiuta dal musicografo, necessaria al lavoro di comparazione. All'infuori di qualche esemplificazione, di qualche breve appendice di musiche o di citazioni di frammenti musicali rimane, nel maggior numero dei casi, sottratta agli studiosi la visione delle ricostrutte opere d'arte, che hanno spesso costituito la più faticosa fase preparatoria del suo lavoro. Basti ricordare, a questo proposito, il Winterfeld, il quale non sarebbe mai giunto a dare una solida ossatura al suo studio sopra Giovanni Gabrieli senza un centinaio di volumi di trascrizioni e spartizioni ora possedute dalla Biblioteca di Berlino; volumi nei quali egli raccolse i materiali di sussidio indispensabili a comprendere l'arte del compositore veneziano nel suo tempo e nella sua atmosfera.

Non è quindi qui il caso di passare in rassegna sia pure soltanto il meglio che fu prodotto dalla metà dello scorso secolo fino ad oggi: ciò appartiene piuttosto alla bibliografia della materia, che, ridotta al puro necessario, troverà più conveniente posto nelle citazioni bibliografiche annesse ai sunti che seguono. Come dati essenziali di questa assai sommaria introduzione alla storiografia musicale, sono soltanto da richiamare le posizioni occupate dai principali musicografi secondo la scelta dei loro temi e la maniera e portata degli svolgimenti loro dati.

Fra gli specialisti dedicatisi alla trattazione di temi vastissimi, abbraccianti un intero periodo dell'arte musicale, è da porre in prima linea il GEVAERT per la sua fondamentale *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*, 1875-81, ed i *Problemi di Aristotele* che vi si connettono. Vicino a lui, siano pure citati i con-

tributi portati agli studi intorno a questo grande periodo dell'arte da coloro che lo hanno preceduto o che, venuti dopo Gevaert, hanno concorso a dare impulso agli studi intorno a quell'antica èra. A cominciare dal FORTLAGE, che già nel 1847 affrontava con competenza sicura il problema tecnico-armonico relativo all'antico sistema musicale greco, alla formazione delle scale, ecc., ed intitolava l'opera sua *Das musikalische der Griechen in seiner Urgestalt aus den Tonleitern des Alypios entwickelt*, e poi dal BELLERMANN che pervenne nello stesso anno agli stessi risultati del Fortlage nella pubblicazione *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*, si giunge al WESTPHAL. Iniziatore, nel 1861, di ricerche intorno alla ritmica greca continuate poi non senza ricorsi ad ipotesi assai dubbie, ed autore, fino dal 1864, di una *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik* alla quale fece seguire, nel 1883, *Die Musik des griechischen Altertums*, Westphal credette di poter giungere alla conclusione che ai Greci non fu ignota la polifonia. Sul terreno filologico si tenne invece CARL VON JAN, curando nel 1895 coi tipi del Teubner l'edizione dei *Musici scriptores graeci* — con esclusione di Aristide Quintiliano, già pubblicato nel 1882 dallo stesso Jan, e di Aristosseno, edito dal MACRAN nel 1892, — ai quali *scriptores* diede un *Supplementum melodiorum reliquiae*. Mentre le pubblicazioni del Jan mettevano a portata di mano i trattati e le musiche greche, uno scopo divulgativo raggiungevano WEIL e REINACH con la citata traduzione francese ed il commento al *De musica* di Plutarco, usciti nel 1900 a parecchia distanza di tempo dalla traduzione tedesca del Westphal (1860); e CHARLES EMILE RUELLE, commentatore e traduttore in francese di Aristosseno (1876). Alipio

(1895), Aristide Quintiliano (1909-10): lavori, questi, che richiamano *Gli elementi ritmici di Aristosseno* tradotti in italiano ed illustrati da PAOLO SEGATO (1897). Mentre il 19° secolo stava per spirare, una mente di filologo ed una sensibilità di musicista, preparate tanto ad affrontare i problemi storici dell'antichità quanto a rintracciare gli elementi di bellezza ascosi nelle nostre musiche melodrammatiche del 18° secolo, si accingeva a spiegare uno degli aspetti più interessanti della estetica classica musicale. *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik* di Hermann Abert, trasportò, nel 1899, la materia dal campo filologico puro a quello più aereato della vita dello spirito. Il nuovo secolo XX accolse quello studio e ne fece un preludio agli studi di poi, fra i quali non restano qui da ricordare che quelli di ETTORE ROMAGNOLI sopra *Musica e poesia nell'antica Grecia* (1911), e di ROMUALDO GIANI dedicato a *Gli spiriti della musica nella tragedia greca* (1913).

Due categorie di musicografi si sono accinte, dalla seconda metà del 1800, ad esplorare il medioevo della musica. L'una comprende coloro che hanno lavorato intorno al grande tema della melopea liturgica della Chiesa latina; e sono in primo luogo i Benedettini già residenti a Solesmes, che dal 1880 hanno intrapresa, dietro l'esempio di DOM POTHIER (*Les melodies grégoriennes*), una imponente opera di restaurazione del canto fermo o gregoriano, con a capo DOM MOCQUEREAU, iniziatore della ricca collezione di facsimili denominata *Paléographie musicale*. L'opera dei Benedettini richiama gli studi analoghi svolti da PETER WAGNER: *Einführung in die gregorianischen Melodien*, 1904-26; di HENRY MARIOTT BANNISTER: *Monumenti musicali di Paleografia musicale latina*, ed i la-

vori d'indole prevalentemente paleografica del FLEISCHER, del DECHEVRENS, dell'HOUDARD, del RIEMANN, discordi sulla maniera di interpretare la notazione neumatica in campo aperto, in quanto sarebbero più o meno da riconoscere in essa dei segni di durata dei suoni. Ancora a questa prima categoria di specialisti, appartengono coloro che hanno scelto, nella grande distesa delle manifestazioni dell'antica arte cristiana, qualche zona delimitata: ad esempio Gevaert, oppositore della tradizione cosidetta gregoriana facente risalire a Gregorio il Grande la compilazione del libro dei canti adottati dalla liturgia romana. Gevaert espose i suoi argomenti ne *Les origines du chant liturgique*, 1890, e sollevò una dotta polemica da parte dei sostenitori della tradizione gregoriana (DOM MORIN). Riprese poi l'argomento delle parentele del canto liturgico cristiano e sue derivazioni ne *La melopée antique dans le chant de l'église latine*, 1895; ma i risultati a cui egli pervenne allora devono oggi essere vagliati con la scorta dei nuovi dati offerti dall'IDELSOHN nelle pubblicazioni sulle affinità di parecchie forme del canto liturgico latino coi canti sinagogali delle tribù ebraiche dell'Yemen, di Babilonia, ecc., rimaste fuori dagli influssi della musica occidentale. Intorno allo stesso argomento del canto liturgico cristiano scrissero il NORDEN, *Die antike Kunstprosa vom 6. Jh. v. Ch. bis in die Zeit der Renaissance*, 1898, interessandosi particolarmente dell'innodia sacra; MÖHLER, *Die griechische, griechisch-römische u. altchristlich lateinische Musik*, 1898, per i collegamenti della musica greca a Roma ed alla musica della Chiesa cristiana; CARSTEN, *La théorie de la Musique bizantine*, 1922, sulla base fornita dai monumenti ekfonetici della Chiesa greca; GASTOUÈ, GAISSER, DELAPORTE e tanti al-

tri, fra i quali si distingue ancora HERMANN ABERT per un esauriente studio intorno al punto di vista estetico del pensiero musicale nel medioevo ed alle sue fondamenta (*Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, 1905).

La seconda categoria di musicografi è quella che si è occupata delle forme polifoniche e delle monodiche profane medievali, avendo il DE COUSSEMAKER a primo ed insigne promotore. L'attività del quale non si è limitata alla riproduzione degli *Scriptores* teorici, onde fu da lui continuata la serie gerbertina citata sopra, ma ha abbracciato la materia dalle origini della musica a più voci alle prime manifestazioni armoniche dell'arte trovadorica, in una serie di pubblicazioni che va dal 1841: *Mémoire sur Hucbald*, al 1872: *Ouvres complètes du trouvère Adam de la Halle*, e comprende due opere ora eclissate dalle nuove acquisizioni fatte dalla materia ma ad ogni modo ragguardevoli pel tempo in cui furono dettate e la copia dei fac-simili che le correda: *Histoire de l'armonie au moyen âge*, 1852; *L'art armonique aux XII^e^ et XIII^e^ siècles*, 1865. Una fioritura di studi è sbocciata più recentemente in questa zona della materia, chiamata dai tedeschi *del periodo gotico*, in Germania e Francia. Grazie al paziente e metodico spirito di ricerca dal quale fu guidato FEDERICO LUDWIG — insegnante prima a Strasburgo, indi a Gottinga — alla raccolta delle fonti disseminate nelle principali biblioteche d'Europa e descritte nell'opera *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, 1910, la visione della nascente arte polifonica nei secoli di Leonin, Perotin e dei Franconi, cominciò a farsi chiara ed ampia tanto da attirare nell'orbita sua alcuni discepoli del Ludwig stesso, fra i quali ENRICO BESSE-

LER è ora il più in vista. Comprese, il Ludwig, che senza l'accentramento dei monumenti più importanti facsimilati, che permettesse l'esame critico comparativo nella stessa guisa che l'aveva permesso ai Benedettini di Solesmes per le musiche liturgiche, non sarebbe stata possibile la solida ricostruzione storica delle musiche polifoniche, a muovere dal *Tropario di Wincester* per giungere, attraverso il *Magnus Liber Organi* di Notre-Dame di Parigi, ai più insigni monumenti del periodo franconico e dell'*Ars nova* trecentesca d'Italia e di Francia. Parallelamente al Ludwig, procedette a modo suo PIERRE AUBRY in Francia e, con finalità paleografiche, JOHANNES WOLF ancora in Germania. Il primo limitò alla Francia lo studio di ciò che a questa appartiene storicamente (*Essais de musicologie comparée*, 1903-05; *Estampies et Danses royales*, 1907; *Recherches sur les Tenors français dans les motets du XIII siècle*, 1907; *Cent motets du XIII^e siècle*, 1908); ma estendendo Aubry l'esame alle musiche trovadoriche, fu preceduto di poco da GIOVANNI BATTISTA BECK (*Die Melodien der Troubadous*, 1908) nel trovare una soluzione verosimile alla loro trascrizione in notazione moderna.

Nè minor valore è da attribuire agli studi moderni intorno all'*Ars nova* italiana e francese del seguente 1300. Grazie alle indagini dei citati Ludwig e Wolf, il velo che celava allo sguardo nostro le musiche profane del Trecento fiorentino è in buona parte caduto mercè la scienza paleografica che ha fornito i mezzi indispensabili a sollevarlo; mentre le analisi comparative dello SCHERING (*Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance*, 1914) hanno contribuito a rendere evidenti i valori d'arte che sotto di esso si nascondevano. La storia del Mottetto dai Franconi al Vi-

triaco non è più un mistero in seguito alle ricerche del Besseler. E già in più chiara luce appaiono le musiche polifoniche liturgiche del 14° secolo, non più limitate ai pochi frammenti di Messe fino a pochi anni fa conosciuti, ma comprendenti le composizioni connute nei codici di Ivrea e di Apt frugati diligentemente, insieme ad altri dello stesso periodo, ancora dal Ludwig oltre che dal Besseler, che ne fecero una diligente esposizione nelle poche annate in cui apparve l'*Archiv für Musikwissenschaft*, edito a Bückeburg.

Dal Trecento in poi, il quadro dell'evoluzione storica della musica si allarga talmente innanzi a noi, attraverso le pubblicazioni moderne, che sarebbe impresa esorbitante i confini in cui deve essere contenuto questo tracciato se si volessero qui solo citare i più importanti studi speciali apparsi. Quanto più ci si allontana dai periodi remoti e l'arte allarga il campo delle sue conquiste sia arricchendosi di nuove forme sia rinnovando le antiche, tanto più copioso diviene il numero delle moderne ricerche, e ampia la scelta dei temi, e circoscritto il terreno delle esplorazioni. A questo lavoro minuto indispensabile alla preparazione dei materiali con cui si costruiscono i lavori sintetici di più gran mole, hanno giovato assai i nuovi Lessici, Cataloghi di Biblioteche, Manuali bibliografici, come: EITNER, QUELLENLEXIKON; VOGEL, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500-1700;* EITNER, *Musiksammelwerke des XVI und XVII Jahrhunderts;* GASPERINI, *Cataloghi pubblicati dall'Associazione dei Musicologi;* ABER, *Handbuch der Musikliteratur;* e le Riviste: *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft; Monatshefte für Musikgeschichte; Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft; Sammelbände der International Musikgesellschaft; Kirchenmusikalisches Jahrbuch; Zeit-*

schrift für Musikwissenschaft; Rivista Musicale Italiana; Revue Musicale; Jahrbuch der Musikbibliothek Peters.

Basterebbe scorrere le recensioni dei libri apparsi dagli ultimi decenni del secolo scorso fino ad oggi, poste in appendice delle citate pubblicazioni periodiche, oppure aver presenti gli elenchi bibliografici assai accuratamente compilati anno per anno da Rudolf Schwartz per il citato *Jahrbuch Peters*, e l'*Handbuch der Musikliteratur* di ADOLF ABER, 1922, per farsi un'idea del movimento ed incremento raggiunti dalla Storia della musica in rapporto ai secoli XVI, XVII e XVIII. Per non incorrere in inutili duplicati si rimandano gli studenti alle principali opere consultabili che accompagnano i sunti. Qui sia citata soltanto la collezione dei *Kleine Handbücher der Musikgeschichte* curata dal Kretzschmar, nella quale sono raccolti i frutti di parecchie ricerche parziali, ordinati in modo da offrire una storia delle forme musicali. Essa comprende: la *Storia del Concerto strumentale*, SCHERING; del *Mottetto*, LEICHTENTRITT; dell'*Oratorio*, SCHERING; dell'*Opera*, KRETZSCHMAR; della *Cantata* e del *Concerto spirituale*, SCHMITZ; della *Notazione*, WOLF; del *nuovo Lied tedesco* ed *Introduzione alla storia della musica*, KRETZSCHMAR; dell'*Ouvertüre e libere forme orchestrali*, BOTSTIBER; dell'*Arte di dirigere*, SCHÜNEMANN; della *Messa*, P. WAGNER; degli *Strumenti*, CURT SACHS.

Nell'intento di giovare alla divulgazione delle conoscenze storiche musicali, sono apparsi ancora, più recentemente, dei lavori così detti di seconda mano, meglio alla portata di tutti. Il più ampio ed aggiornato è l'*Handbuch der Musikgeschichte* dell'ADLER, seconda edizione del 1930. Vengono poi i manuali minori del DELLA CORTE, con un'appendice di esempi, del PANNAIN e d'altri.

I. PARTE

LA MONODIA

NELLE MUSICHE ALL'UNISSONO E NELLE SOLISTICHE

DAGLI INIZI DEL CANTO LITURGICO
DELLA CHIESA LATINA
ALLA FINE DEL MEDIOEVO

IL CANTO LITURGICO DELLA CHIESA LATINA

(Origini - Forme - Diffusione)

ORIGINI.

Tutte le religioni hanno riconosciuto nella musica un mezzo di elevazione spirituale, manifestabile tanto nel canto delle oranti collettività quanto nelle implorazioni suggestive della espressione solistica.

Il Cristianesimo, come religione che richiama per eccellenza i fedeli all'esercizio di una pura attività interiore, riconobbe attraverso i suoi fondatori questa elevatrice virtù dell'arte, e ne offrì il primo esempio allorchè gli Apostoli, compiuta la sacra cena, innalzarono un inno di grazie avanti accompagnare Cristo al Monte degli ulivi, giusta le narrazioni di Matteo e Marco. Quell'esempio non poteva rimanere infecondo fra i proseliti della nuova fede, già iniziati al canto salmodico delle sinagoghe. Così la pratica del canto divenne presto parte intrinseca del culto cristiano e di essa parlano le lettere degli Apostoli, a cominciare da Paolo, che precisa il genere di musica del quale egli e gli altri cristiani si servivano, cioè la salmodìa. Nello stesso secolo, Filone, scrittore ebreo di Alessandria tante volte citato, accenna alla maniera nella quale veniva eseguito coralmente il canto religioso dalla setta dei Terapeuti, che Eusebio troverà uguale a quella delle prime comunità cristiane; mentre le notizie date

da Plinio a Trajano circa le pratiche religiose dei Cristiani dell'Asia Minore dimostrano come, anche in tempi di persecuzioni, questi non desistessero dall'innalzare le loro voci, anzi se ne gloriassero: « *Affirmabant autem, hanc fuisse summam vel culpae suae, vel erroris, quod essent soliti stato die ante lucem convenire, carmenque Christo, quasi Deo, dicere secum invicem* ».

Di queste testimonianze lontane, ripetute ed ampliate dai Padri della Chiesa, non ci giunse però altra eco all'infuori di quella proveniente dalle fonti letterarie, bastevoli per farci intravedere il cammino seguìto dalle musiche accompagnanti il Cristianesimo dai luoghi ove ebbe sua prima culla, attraverso l'Asia minore ed il mondo greco-romano, ma incapaci a fornire degli intrinseci dati circa le origini del primitivo canto cristiano. A tale riguardo, in mancanza di monumenti musicali ebraici e cristiani di sicura appartenenza a quei primi secoli, fu possibile solo procedere per via di ipotesi, per cui le soluzioni proposte del problema delle origini non furono sempre concordanti. D'accordo nell'ammettere la parte avuta dall'Oriente in generale e dalle musiche sinagogali in particolare nella adozione delle prime forme del canto cristiano; d'accordo ancora nel riconoscere l'azione che sopra quelle musiche d'importazione avrebbe avuto la musicalità classica, mancò pur sempre a quelle soluzioni il fatto specifico probativo che fosse capace di dare alle ingegnose congetture un positivo valore. Persino innanzi alla questione iniziale riguardante la forma dell'antica salmodìa ebraica si brancolò nel buio stante la mancanza di attendibili monumenti musicali, quando appariva provato che i primi Cristiani seguirono gli Ebrei adottando il salterio e la salmodìa, d'onde ebbe

importanza l'ufficio delle ore nel culto cristiano dei tempi apostolici.

Ora la situazione sembra alquanto mutata. Se non furono scoperti dei documenti musicali, vennero almeno rintracciati dei vivi resti dell'antico canto sinagogale, i quali possono far testimonianza. Ciò si deve all'iniziativa del cantore gerosolomitano Abramo Zevi Idelsohn, che recatosi nel 1907 a Gerusalemme, intraprese dei viaggi di ricerca fra gli Ebrei delle tribù dell'Jemen e di Babilonia: tribù che essendo poste fuori dai contatti e quindi dagli influssi della civiltà occidentale, devono essersi conservate fedeli alle forme originarie delle cantillazioni usate nelle antiche sinagoghe. Dai raffronti fatti dall'Idelsohn sono risultate delle affinità fra le ebraiche e le latine maniere del canto salmodico ed ornamentale, che si possono riassumere: nel

Tono di lezione della salmodia ebraica e della latina. Nell'impiego uguale della

Interpunzione melismatica, ossia di formule melodiche ornamentali che segnano la membratura del periodo. Nel fatto mai verificatosi in Occidente, all'infuori che nel Canto fermo, dello

Snodo melismatico sull'ultima sillaba non accentata del versetto, come si usa di regola nella musica orientale, giammai nella musica occidentale.

A corroborare le deduzioni ricavate da queste constatazioni dell'Idelsohn, vennero portati in campo altri argomenti a sostegno della stessa tesi della derivazione ebraica:

La mancanza di elementi metrici nelle prose che s'uniscono al canto fermo;

La sostanziale diversità della notazione neumatica usata pel canto fermo, in confronto della alfabetica classica.

Altri elementi indiretti di prova, circa la derivazione del canto fermo dagli antichi canti sinagogali, vennero pure addotti da parecchi, compreso il Gastoué, che hanno dimostrato come fra il Rituale ebraico e la prima organizzazione del culto cristiano i rapporti furono tanti da non potere escludere da essi la musica. Dalla pratica ebraica degli Offici della vigilia, provenne l'Officio delle Ore, ossia dei canti stabiliti per le preghiere della notte, del mattino, delle ore di 3ª, 6ª e 9ª (corrispondenti alle ore 9, alle 12 ed alle 15), del Vespro al cadere dell'oscurità (per cui venne detto anche Lucernario dovendosi accendere i lumi) e della *Compieta* o preghiere da cantarsi avanti prender sonno. Questo *Cursus ecclesiastico*, adottato nella vita claustrale e nelle Chiese, era già organizzato nel VI secolo, alludendovi Cassiodoro quando parla delle 7 *synaxi* o riunioni quotidiane dei fedeli. La statistica ha inoltre dimostrato che sopra 631 canti liturgici costituenti il fondo dell'Ufficio, 606 sono biblici in quanto al testo e, di questi, 439 provengono dal Salterio (Leclercq).

Gli altri canti ebbero origini prettamente cristiane, chè nacquero col rito della *frazione del pane* e la celebrazione delle *agapi*, d'onde vennero i canti della Messa. La parte più antica di essi è quella formante il *Proprium Missae*, costituita dalle parti cantate *mobili*, che cioè variano a seconda delle feste da celebrare. Esse sono l'*Introito*, o coro d'entrata; il *Graduale*, che si canta dopo l'Epistola, si eseguiva dal *cantor* sui *gradini* dell'ambone ed era chiuso dal canto dell'*Alleluja*, sostituito dal *Tractus* nei giorni di lutto; l'*Offertorio* e la *Comunione*.

I canti invece non mobili, che si ripetono qualunque sia la festività e che riuniti insieme danno luogo

all'*Ordinarium Missae*, sono di data meno antica. Al *Kyrie eleison* venne aggiunto il *Christe eleison* alla fine del 6° secolo; il *Gloria* potè essere intonato da tutti i celebranti solo nell' 11° secolo, mentre prima non si cantava che nella Notte di Natale dalle alte dignità gerarchiche della Chiesa; il *Credo* fu ammesso di regola solo nel 1014; il *Sanctus* è del 2° secolo e si collega col canto del Kadosch ebraico; l'*Agnus* è del 6° secolo. Però, secondo l'Idelsohn, nemmeno per questa categoria di canti si può escludere l'influsso delle musiche sinagogali. (v. Appendice, N. 1).

FORME.

Gli antichi teorici distinguevano il canto liturgico in *Accentus* e *Concentus*. Quale Accentus, s'intendeva una maniera di recitazione musicale in cui la declamazione del testo aveva il predominio sul canto; noi quindi, partendo da questo punto di vista, lo potremmo chiamare *sillabico*. Quale *Concentus*, il canto prendeva atteggiamenti intrinsecamente musicali: ammetteva le ornamentazioni e le melisme, ossia vocalizzi; potremmo quindi chiamare *melodica* questa seconda forma. A seconda del prevalere dell'*Accentus* o del *Concentus*, nacquero le grandi categorie del Canto fermo, cioè:

la *Salmodia responsoriale*, nella quale il coro rispondeva al canto del solista;

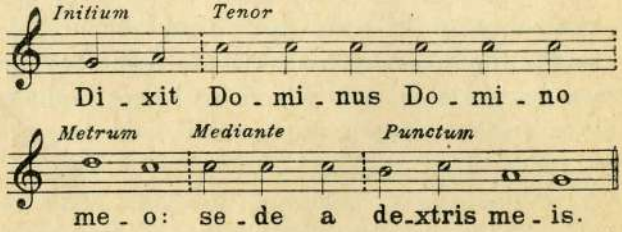
la *Salmodia antifonale*, quando il coro era diviso in due gruppi di voci, l'una alternantesi coll'altra;

l'*Innodia*, ossia un canto dall'andamento ritmico svolto sugli elementi metrico-ritmici del testo strofico;

i *Giubili*, o canti allelujatici, svolgenti delle lunghe melisme sopra una delle vocali del testo, che era spesso quello dell'Alleluja.

LA SALMODIA RESPONSORIALE E ANTIFONALE.

Il canto sillabico (*Accentus*), aveva per caratteristica il *tono di lezione*, cioè quella foggia di recitazione musicale in cui ogni sillaba riceve una nota, e spesso parecchie sillabe cadono sotto la stessa nota ripercossa:



Questo genere è riservato alla lettura delle Epistole e degli Evangeli, al canto dei Salmi, Orazioni, Versetti. Il *Pater noster* è uno degli esempi più tipici (1).

Quando questo canto recitativo veniva eseguito da un solista, chiamato *Praecentor*, e le parole di chiusa erano ripetute con la stessa formula melodica dal coro del popolo rispondente al Praecentor, allora la forma era detta *responsoriale*. Pare certo che essa sia stata anche la più antica e rappresentasse il più genuino modo di canto della preghiera: quello che Tertulliano definiva *saturata oratio*. Questa forma responsoriale ha costituito l'elemento musicale collegante i riti ebraici ai cristiani, e particolarmente la persona del Praecentor, cui fu demandata la esecuzione della parte più importante dei canti rituali tanto ebraici quanto cristiani, rappresenta al tempo stesso la Sinagoga ed il Cristianesimo.

La Salmodia, nell'altra forma detta *antifonica*, —

(1) V. esempi musicali, in ANDREA DELLA CORTE, *Scelta di musiche per lo studio della storia*, Ricordi, 1928, p. 2.

ossia a cori alternati —, uscì invece dai monasteri, ove già nel 4° secolo le comunità claustrali ne facevano uso. Questo salmodico canto antifonico, prima di spandersi nelle chiese di Occidente, venne praticato in Siria. Ne fa testimonianza Teodoreto vescovo di Antiochia (m. 457), che cita un Flaviano ed un Teodoro, vissuti verso il 350, come i primi che *in duas partes psallentium dividentes, ex successione davidicam melodiam cantare docuerunt.* La chiusura del canto del Salmo, eseguita insieme dalle due ali del coro diede luogo all'*Antifona.*

Introdotta da S. Ambrogio nella Chiesa milanese, la Salmodia antifonica fu ammessa in Roma prima del *sacrificium*, durante il papato di Celestino I (422-432).

L'INNODIA.

Coll'Innodia, l'elemento musicale (*Concentus*) prende il sopravvento sul testo (*Accentus*). La Siria è stata la culla dell'Innodia, della quale si possiede l'esempio più antico nel *Partenion* di Metodio da Tiro, seguìto costui da S. Effremo (306-373) e dagli imitatori Cironillas, Balaus, Rabulas, Isacco il grande, ecc.

Nelle Chiese dell'Asia minore, l'Innodia fu introdotta da S. Gregorio Nazianzeno, patriarca di Costantinopoli (380), e proprio in questa metropoli essa ebbe gran fioritura d'Inni (i *Kontakia*) ad opera di Romanos e di altri melodisti appartenenti al Monastero di Studium nella stessa città.

In Occidente, primo a farla conoscere fu Ilario, vescovo di Poitiers, ma è gran merito di S. Ambrogio (m. 397) l'averla coltivata, scrivendo inni ed accompagnandoli fors'anche con melodie sue, e l'averla introdotta, insieme alla salmodia antifonica, nella chiesa milanese, giusta una irrefutabile testimonianza di

S. Agostino. Di Ambrogio sono certamente quattro inni:

Aeterne rerum conditor,
Deus creator omnium,
Jam surgit ora tertia,
Veni Redemptor gentium.

Mentre l'Innodia di Siria, di cui Effremo fu il più ragguardevole iniziatore, si stacca ne' suoi testi poetici dalle forme della poesia classica quantitativa, — tanto che il Meyer vi ravvisò il primo stadio di trasformazione della poesia metrica classica nella poesia ritmica a base di numero di sillabe e di accenti, mentre il Bickell ne additò la derivazione dalla poesia ebraica, — la innodia ambrosiana conserva le impronte della metrica classica. Il suo metro fondamentale è il dimetro giambico, disposto in strofe di quattro dimetri per ciascuno:

Tuttavia, anche l'accento musicale vi fa sentire la sua influenza ritmica; tanto che alcuni storici moderni della musica, quando parlano di questa forma metrica usano una espressione apparentemente contraddittoria, quella cioè di metrica-ritmica.

Gli innografi bizantini procedettero più radicalmente; ed il cardinal Pitra, valendosi della scoperta da lui fatta in un convento di Pietroburgo, nel 1863, di un inno greco alla Vergine sul quale erano state apposte, in segni rossi, le indicazioni degli accenti e delle divisioni delle sillabe, aperse agli studi della innografia greca orizzonti nuovi, ponendo a fondamento della nuova versificazione greca la omotonia, ossia ugua-

glianza degli accenti nei versi d'una stessa strofa e l'isosillabia, cioè uguaglianza del numero delle sillabe.

Le corrispondenze ritmiche di questa forma di poesia greca con gli accenti musicali, ed il metodo usato per far corrispondere gli accenti dei moduli melodici chiamati *hyrmoi* adattandoli ai ritmi poetici dei *tropari* ai quali venivano applicati, sono stati dimostrati dal padre Gaisser. Nel caso cioè che ripetendosi la stessa melodia sopra una strofa contenente versi diversamente accentati l'incontro dell'accento musicale col poetico non si verificasse, la melodia dell'hyrmo imparata a memoria non aveva che da adattarsi alla accentuazione del verso ricorrendo alla *tonè*, cioè facendo diventare lungo il suono breve cadente sulla sillaba accentata.

Gli influssi di questo sistema ritmico e non metrico di versificazione ebbero gran parte nella trasformazione della poesia latina in Occidente. È però da osservare come, lungo la fase di lenta decadenza della quantità latina, grandissimo sia il numero degli inni in cui la forma metrica è irregolare od anche del tutto errata; mentre è altrettanto grande il numero degli inni in cui l'accento non ha trovato ancora il suo posto stabile, perchè alla sua volta la poesia a base di accenti stava allora appena sorgendo.

L'elemento musicale, o *concentus*, oltre che gli inni domina i canti liturgici delle Antifone e della Messa. Non tanto, però, nelle parti divenute fisse in questa, — Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei —, quanto in quelle mobili, che mutano a seconda della festività, quali sono gli Introiti, i Graduali (1).

(1) V. DELLA CORTE, *Op. cit.*, p. 3-5.

gli Offertori, ecc. Ma i testi più ricchi di vocalizzi melodici sono gli *Alleluja*, che, in origine, entravano nel salmo da eseguire dopo la lettura della Epistola, cioè nel Salmo Graduale, chiamato così perchè veniva intonato solisticamente di sui gradini dell'ambone, mentre i fedeli, o la *Schola cantorum*, rispondevano al solista.

I CANTI ALLELUJATICI O JUBILATIONES.

Questi *Alleluja*, secondo quanto afferma Isidoro di Siviglia (m. 636), sono d'origine ebraica: « *Laudes, hoc est alleluja canere, canticum est Hebreorum* ». Da una comunicazione di Gregorio il Grande fatta al vescovo Giovanni di Siracusa, sarebbe stato papa Damaso (m. 384), ordinatore della liturgia romana, che per seguire il consiglio di S. Girolamo, li accolse ed introdusse in Occidente. (« *Alleluja... de Jerosolimorum Ecclesia ex beati Hieronymi traditione tempora beatae memoriae Damasi papae traditur tractum* »). Nei canti allelujatici sparisce completamente la forma sillabica; vi si svolge invece il *vocalizzo*, chiamato *melisma*, ossia un lungo periodo canoro che si stende sopra ciascuna delle vocali componenti la parola *Alleluja*, e particolarmente sopra l'*a* finale. Inoltre si osserva talvolta, negli *Alleluja* combinati col *Versus*, la cosidetta *tripartizione*, che è una delle forme strutturali divenute più comuni nella lirica, e particolarmente nell'*Aria*. La tripartizione consiste nel riprendere una melodia iniziale *A*, dopo un secondo periodo melodico B, in modo da avere lo schema A B A (v. Appendice N. 2).

Nei canti allelujatici viene invertito il canone estetico fondamentale della musica liturgica: il canto in rapporto al testo essere mezzo e non fine della espres-

sione. Così che, trovatisi i Padri della Chiesa di fronte ad un elemento artistico contrastante col loro pensiero, dovettero ricorrere ad una giustificazione ascetica: « Jubilus sonus quidam est significans cor parturire quod verbis dicere non potest ».

LE « *SCHOLAE CANTORUM* ».

I monasteri furono i luoghi più adatti all'insegnamento del canto liturgico. I più antichi furono quelli di Antiochia e di Alessandria d'Egitto. Ma donata, coll'editto di Costantino (313) alla Chiesa la libertà del culto, non sembra inverosimile l'affermazione, per altro assai tarda, di Onofrio Panvino che già al tempo di papa Silvestro I (m. 334) Roma abbia avuto una sua scuola per la educazione musicale dei cantori del tempio. Certo, però, il Consiglio di Ladicea riconosceva, nel 367, implicitamente come necessaria la educazione musicale del clero quando formulava la disposizione: « *Non oportere praeter canonicos cantores, qui suggestum ascendunt et ex membrana legunt, aliquos alios canere in Ecclesia* ». Fra i dati meno incerti che si posseggono intorno a qualcuna delle Scholae che impartivano nei maggiori centri della Cristianità il canto sono i seguenti: Papa Leone il Grande (440-461) istituisce quel chiostro dei SS. Giovanni e Paolo in cui si insegna il canto pel *Servizio delle Ore* in S. Pietro; un Teucario fonda, nel 480, una Schola musicale a Cartagine; nel 550 Giustiniano emana decreti per i cantori della Schola annessa a S. Sofia di Costantinopoli; Gregorio I, papa fra il 590 ed il 604, fonda in Roma la *Schola Cantorum*, divenuta poi maestra e conservatrice della romana tradizione del canto. Questa *Schola*, per tempo chiamata anche col nome di *Orphanotropium* e dotata di beni necessari

alla sua sussistenza, ebbe sede nelle aule situate sotto la gradinata di S. Pietro ed in quelle collocate nei sotterranei del Patriarchio Lateranense. Colà convenivano da ogni parte del mondo cristiano i giovinetti destinati a rendere solenni col canto le pompe del culto ed a serbare incontaminato il patrimonio musicale di cui il fondatore della Schola l'aveva fatta depositaria trasmettendolo ai popoli su cui Roma estendeva il proprio imperio. Quei giovanetti ricevevano anche nell'istituto, dietro la guida del primicerio, una istruzione che li ponesse in grado di raggiungere i più alti gradi della gerarchia ecclesiastica.

GREGORIO IL GRANDE.

Ad onta di quanto è stato portato in campo, specialmente dal Gevaert, a dimostrazione degli influssi musicali bizàntini sul repertorio dei canti liturgici attribuiti ai papi orientali venuti poco dopo Gregorio il Grande, resta per ora acquisito alla storia che il periodo della più intensa produzione del canto liturgico vero e proprio, chiamato gregoriano, si chiude con questo papa, e che con lui comincia quello della sua regolamentazione e diffusione particolarmente in Occidente. Gli storici tradizionalisti, rappresentati in special modo dai Benedettini, hanno dimostrato l'attendibilità delle affermazioni del biografo di questo papa, che fu il romano Giovanni Diacono (m. 872). Le quali si riassumono nell'attribuire a Gregorio il Grande i seguenti titoli maggiori per l'ordinamento ed incremento del canto liturgico: « *Antiphonarium centonem cantorum studiosissimus nimis compilavit. Scholam quoque cantorum... constituit* ». La sua opera consisterebbe quindi nell'aver fatto dei canti in uso nella Chiesa una specie di *Somma musicale*, opera che in rapporto alle

musiche preesistenti a Gregorio trova analogia con le Somme teologiche del 13° secolo, apparse quando il periodo della elaborazione teologica era compiuta. A vantaggio della tradizione gregoriana parlano le concordanze di tanti testi musicali di tempi antichissimi e diversi, sparsi in tutto il mondo e risalenti certamente ad un archetipo.

L'azione di Gregorio segnò anche un nuovo periodo della cultura musicale dei popoli occidentali, e fu fattrice di quella unità, regolatrice dell'arte nei vari paesi, da cui la musica trasse per vari secoli impronte e caratteri universali.

PROPAGAZIONE DEL GREGORIANO.

Le vie della propagazione in Occidente del canto che da questo momento si può chiamare gregoriano sono quelle della diffusione del Cristianesimo. Questa propagazione, che aveva condotto nel 5° secolo alle conversioni in massa sulla riva sinistra del Reno, avvenute in seguito alla conversione del primo re dei Franchi, Clodoveo, e segnato il sorgere della *Schola cantorum* di Tours, prende nuovo vigore dall'apostolato dei monaci benedettini cominciato nel 6° secolo, s'allarga con essi in Irlanda, per scendere con S. Colombano a Bobbio nel 7° secolo e con S. Gallo sul lago di Costanza, e per poi estendersi nell'8° secolo nel cuore della Germania con Bonifazio, fondatore del monastero di Fulda.

Accanto alla propagazione del gregoriano avvenne anche un processo di separazione, in seguito al quale il liturgico canto romano subì in alcune regioni delle varianti richiamate anche dalla diversità dei riti locali. Così la Chiesa milanese ebbe il canto *ambrosiano*, alcune terre della Spagna il *mozarabico*, la

Francia il *gallicano*. Intento di Pipino, col quale ebbe inizio la dinastia dei Carlovingi, fu di imporre la *cantilena romana* in tutti i paesi a lui sottoposti: idea dietro la quale si celava anche uno scopo politico. Concorsero all'attuazione di questa iniziativa, fondando delle *Scholae cantorum* ligie alla tradizione romana: Bonifacio, nei monasteri da lui istituiti in Fulda, Eichstädt e Würzburg; l'arcivescovo Remedio in Rouan; ma particolarmente Crodegango, che essendo stato nel 733 a Roma a negoziare il viaggio di papa Stefano II in Francia, creò poi a Metz, presso la Cattedrale, il più importante centro di cultura musicale del regno dei Franchi. Il credito di questa *Schola* fu tale che un cronista anonimo sangallese del 9° secolo osò chiamare il gregoriano col nome di canto *messino*.

L'ORGANO.

È durante la dominazione di Pipino il Piccolo (751-768) che l'organo a mantici viene introdotto in Francia, presentato in dono al Re, nel 757, da alcuni monaci bizantini mandati in missione alla Corte reale dei Franchi in Compiègne da Costantino Copronimo imperatore. Questo strumento, da non confondersi col classico *hydraulis*, o strumento a compressione d'acqua, non poteva essere completamente ignoto in Occidente prima d'allora, giacchè non mancano scrittori occidentali che ne fanno citazione.

Certo, però, l'organo a mantici doveva essere reputato come una rarità e una cosa nuova la sua introduzione nel tempio. È notevole anche il fatto che, nell'anno 826, Lodovico il Pio abbia chiamato ad Aquisgrana un prete Giorgio di Venezia, affinchè vi costruisse uno strumento, facendo porre dal tesoriere Tancolfo a disposizione del costruttore i mezzi

necessari all'opera. Lo strumento fu poi collocato nella cattedrale di Aquisgrana, ove la dolcezza del suono, a detta di Walafrido Strabone, produsse effetti meravigliosi. Da questo momento l'organo trova una diffusione non prima constatabile; comincia come una rarità nei palazzi de' principi, s'adatta alla pratica dell'insegnamento come strumento dimostrativo delle leggi del suono, trova in Notkero il Balbo abate di San Gallo (m. 912) un descrittore delle parti che lo costituiscono, viene adottato nelle cattedrali di Strasburgo, Colonia, ecc. Nel 980, Volstano descrive in versi un organo grandioso esistente nel tempio di Wincester, con 2 tastiere di 20 tasti ciascuna, 10 canne per ciascun tasto e 26 piccoli mantici. In Italia, all'Abbazia di Bobbio, un organo (v. App. N. 3) costruito in Lombardia era stato dato in dono nel 986 da colui che fu poi papa Silvestro II. Tuttavia la questione dell'applicazione dell'organo al canto liturgico è ancora aperta, nè sembra accettabile quanto dice l'Haberl, parlando della Schola Cantorum romana, riguardo all'uso che ne avrebbero fatto i cantori di Papa Vitaliano, fino dalla metà del 7° secolo. Comunque, è da rilevare come sintomatico il fatto che le prove storiche circa la introduzione dell'organo nelle Chiese d'Occidente è di non molto posteriore alla citata donazione di questo strumento da parte di Costantino Copronimo a Pipino.

LA MUSICA SOTTO CARLOMAGNO.

Seguendo le orme del padre, Carlomagno svolse una azione anche più vasta e disciplinata nel campo della musica. Colla unificazione del canto romano in tutte le Chiese dell'Impero, la musica trovò posto nel programma politico di Carlomagno e nel movimento in-

tellettuale da cui è contrassegnata la sua epoca. Sotto questo secondo aspetto è notevole la parte avuta dal monaco anglosassone Alcuino (Albino), precettore dei figli dell'imperatore, nelle manifestazioni ufficiali dell'arte e della cultura musicali. È Alcuino che scrive un trattato sugli otto toni della musica, giunto a noi come il più antico monumento della teoria medioevale.

In quella specie di Accademia che fu fondata dall'imperatore in Aquisgrana e venne presieduta dallo stesso Carlomagno, ebbe incremento l'innodia latina, ad opera ancora di Alcuino. Per quell'Accademia composero inni latini in musica tanto Alcuino, quanto l'imperatore, del quale ci è pervenuto l'*A solis ortu usque ad occidua*. Gli inni venivano cantati da Berta, figlia dell'imperatore ed allieva di Alcuino, accompagnandosi sull'arpa, e se ne cantavano pure di Sedulio, di Gaudenzio, di Prudenzio. Scrittori di inni sono ancora Walafrido Strabone, dotto abate di Reichenau e Rabano Mauro, capo della scuola di Fulda, morto nell'856, arcivescovo di Magonza.

A questo impulso artistico, corrispose quello di scuola; giacchè se il canto era riconosciuto come materia pratica d'insegnamento nelle scuole inferiori dell'impero di Carlo, la *musica*, quale una delle quattro discipline del quadrivio, era insegnata nelle scuole superiori.

Sotto l'aspetto liturgico e politico, l'unificazione del canto dietro la tradizione romana (*Cantilena romana*) fu oggetto di provvedimenti da parte dell'imperatore che vi dedicò la sua attenzione nei vari Capitoli (o riunioni) e Sinodi tenuti specialmente fra il 789 e l'802. Sono emanazione di questa speciale attività dell'imperatore rivolta alla musica le istituzioni delle *Scholae*

cantorum, le quali coll'insegnamento orale avevano l'ufficio di trasmettere intatte le forme ufficiali del canto liturgico; insegnamento reso indispensabile dalla imperfetta notazione musicale chiamata *neumatica*, incapace allora di precisare la grandezza degli intervalli intercorrenti fra le note del canto. Oltre alla *Schola* palatina di Aquisgrana, affidata al maestro Sulpicio ed aperta ai nobili non che al chiericato, ebbero grandissimo sviluppo le Schole annesse alle cattedrali di Metz e di Soissons, nelle quali, sollecitato dall'imperatore, papa Adriano I aveva mandato per l'insegnamento due cantori romani: Teodoro a Metz, Benedetto a Soissons. Ma fu la *Schola* di Metz quella che tenne il primato riconosciutole dai cronisti ad essa contemporanei.

E come Carlomagno si preoccupò di conservare i testi letterari pervenutigli dall'antichità classica e provvide alla loro copiatura, così cooperò alla conservazione dei monumenti musicali gregoriani col promuovere la copiatura e la correzione dei testi delle musiche, e col far stendere codici neumatici presso le cattedrali di Magonza, Treviri, Colonia, Worms, Münster, Osnabrück, Hildesheim, Paderborn, Minden. Una rettifica invece deve essere fatta per ciò che riguarda l'azione pacificatrice attribuitagli dallo pseudo monaco di Angoulême nel comporre la contesa scoppiata a Roma nel 787 fra i cantori franchi ed i romani, in senso favorevole a costoro. Giacchè in seguito alla dimostrazione data dal Novati (*Le Origini*, p. 106) che il monaco di Angoulême, cui risale quella notizia accolta dal Muratori e dal Tiraboschi, non è esistito se non nella immaginazione del Pithou, cade la base storica su cui quel fatto poggiava. Verosimile invece, sebbene tarda, è l'informazione del cronista

milanese Landolfo, secondo la quale Carlo non avrebbe esitato a far bruciare i testi liturgici del canto ambrosiano, in omaggio alla perseguita sua idea epuratrice. Però è anche da ricordare che quando le difficoltà di procedere a riforme urtanti le tradizioni locali si palesavano troppo gravi, lo stesso Carlo non indugiava di ricorrere a temperamenti. Non altrimenti si spiega l'incarico dato ad Alcuino di trovare un termine conciliativo fra il canto gallicano ed il romano: conciliazione dalla quale uscì un *Sacramentario* manipolato a suo modo. Fra i provvedimenti presi dall'Imperatore è ancora da menzionare l'ordine impartito in un Capitolo dell'802, confermato dal Sinodo di Aquisgrana dell'anno dopo, secondo il quale i chierici erano obbligati a subire un esame di canto nella Salmodia ed ufficiatura romana delle Ore.

FIORITURA MUSICALE NEI MONASTERI SUL LAGO DI COSTANZA.

La decadenza della dinastia dei Carlovingi dopo la morte di Carlomagno e lo smembramento dell'Impero che seguì la sua fine con Carlo il Grosso ebbero la loro ripercussione anche sulle istituzioni musicali, per cui vediamo l'arte passare dalle *Scholae* dell'Impero alla vita dei Monasteri, nelle valli alpine, sulle rive del Lago di Costanza ove domina per due secoli. Reichenau e S. Gallo raggiungono in questo periodo una importanza in quei tempi senza pari, stante alcune personalità rimaste eminenti nello svolgimento della musica. Oltre questi due centri, furono pure notevoli Engelbert, Einsiedeln, Rheinau; ma per la storia dell'arte i più significativi sono i primi due.

Reichenau ebbe la prima sua scuola a partire dall'anno 824, giusta la narrazione di Walafrido Strabo-

ne, divenuto nell'842 abate di quel monastero. Egli afferma che fu proprio il dì di Pasqua di quell'anno che si cominciò colà lo studio della musica. Tatone, che godeva fama di buon musicista, vi compose Inni ed altri canti e vi insegnò la teoria degli intervalli musicali. Insegnò anche la struttura e l'uso degli strumenti, le regole del canto, il significato dei segni della notazione. L'uno, afferma Strabone, suonava l'organo, l'altro l'arpa, un terzo il flauto ed il cornetto; altri ancora la cetra triangolare e la lira a tre corde (v. App. N. 3 e 4).

Se questa scuola divenne insigne tanto che, nella prima metà dell'11° secolo, vi incontriamo Bernone ed Ermanno Contratto, due teorici di primo ordine, quella di S. Gallo la precorre e la supera per la rinomanza datale da due monaci e da due forme musicali che fecero epoca; Notkero il Balbo (o Balbulus) e Tutilone, inventore il primo delle Sequenze, il secondo dei Tropi. Rimase celebre ancora quel monastero per molti manoscritti musicali pervenuti fino a noi, creduti lungamente come i più antichi conosciuti, e per l'aureola di leggenda che intorno ad essi manoscritti creò il cronista di S. Gallo, Ekkehardo IV.

S. GALLO.

La critica moderna (Peter Wagner, van Doren, ecc.) ha indagato assai intorno alla posizione storica di questo monastero nel campo musicale; ha sfrondato alcune leggende fioritevi intorno e scosso il valore di parecchi dati tramandati dal cronista sangallese Ekkehardo IV, per cui questo monastero, d'origine irlandese, venne per lungo tempo ritenuto custode della autentica tradizione musicale romana. Ora appare dimostrato che una corrente di cultura musicale era cer-

tamente pervenuta a S. Gallo muovendo da Fulda, ove un Varemberto aveva insegnato a Isone, mentre sappiamo che questo divenne poi, in San Gallo, il maestro dei due più insigni musicisti sangallesi: i citati Notkero e Tutilone. Questa corrente proveniva dal cuore della Germania. Inoltre, tracce di origine irlandese si riscontrano nella notazione musicale dei codici sangallesi; come irlandese fu pure quel monaco Möngal (Marcello) che insegnò ai ragazzi della Schola a cantare le prime Sequenze di Notkero dettate nello stesso monastero (v. App. N. 5).

La leggenda, risalente a Ekkehardo, dei due cantori romani Pietro e Romano che inviati dal papa dietro invito di Carlomagno si sarebbero recati con l'autentico antifonario di S. Gregorio, il primo a Metz, il secondo a S. Gallo, ove Romano avrebbe lasciato l'antifonario in eredità, sarebbe una invenzione del cronista, stillata allo scopo di elevare la *Schola* sangallese a depositaria della tradizione gregoriana. La notizia è infatti smentita da una testimonianza diretta di Notkero stesso, il quale nell'880 dichiarava che la tradizione romana del canto liturgico era tutt'altra cosa della pratica sangallese: « *Nimia dissimilitudo nostrae et Romanorum cantilenae* ». Peter Wagner formulò invece l'ipotesi di un influsso bizantino in San Gallo, che avrebbe dato i suoi frutti nelle Sequenze di Notkero e nei Tropi di Tutilone. Comunque, l'idea delle Sequenze non fu originale trovata di Notkero, giacchè vediamo poi come innanzi che egli la coltivasse, qualche rozzo esempio congenere era stato portato a S. Gallo da un certo monaco fuggito da Jumièges col suo antifonario per sfuggire alle sevizie dell'invasione normanna (862). Pare persino che resti dei modelli che hanno servito a Notkero se

ne trovino nello stesso Codice sangallese 484 in cui son conservate le Sequenze notkeriane (dal fol. 258 al 297).

LE SEQUENZE.

Ma anche all'infuori di questo precedente, una assai più valida spiegazione del modo di procedere del monaco turgovese, fu fornita da Ferdinando Wolf, che nel suo fondamentale libro *Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche* (1841) ha dimostrato come l'arte della farcitura, mercè le interpolazioni di frammenti di testi biblici nei canti ufficiali della liturgia romana, fosse già nell'uso e nel gusto comuni ai tempi di Notkero. L'importanza quindi della innovazione notkeriana riguarda piuttosto il risultato imponente raggiunto con l'applicazione geniale alle melisme degli *Alleluja* di un uso già esistente, per cui l'arte cominciò a sentirsi sciolta dai ceppi ond'era stata fin'allora sottoposta ai testi liturgici e l'imaginazione dell'artista s'aprì un varco per muovere verso le libere creazioni dei tempi nuovi.

Bisogna distinguere nella storia della forma delle Sequenze due periodi: il primo è quello della forma prosastica del testo, per cui le Sequenze si distinguono dagli Inni; nel secondo, contrassegnato dall'opera di Adamo di S. Victor (1150), l'introduzione della ritmica e della rima nei testi delle Sequenze fa di esse un genere affine agli Inni latini. Limitandoci per ora a parlare delle più antiche Sequenze non ritmiche, diremo che il nome di *Sequenza* viene spiegato in vari modi. Secondo alcuni, deriverebbe dalle figurazioni composte di lunghi gruppi di neume che servivano al canto melismatico degli *Alleluja;* gruppi consecutivi, detti per questo *sequentes neumas*. Secondo altri, trar-

rebbe la sua ragione dal fatto che il canto delle Sequenze era tosto seguìto da quello dell'Evangelo. La forma prosastica dei testi avrebbe poi dato luogo all'altro termine di *Prosa*, che sostituisce spesso nei codici quello di Sequenza. Ma anche a questo secondo termine si è voluto recentemente dare un'altra interpretazione, spiegandola cioè come un'abbreviazione di *Pro Sequentia* (Pro sa), ossia di testo dettato per la sequenza musicale (Riemann).

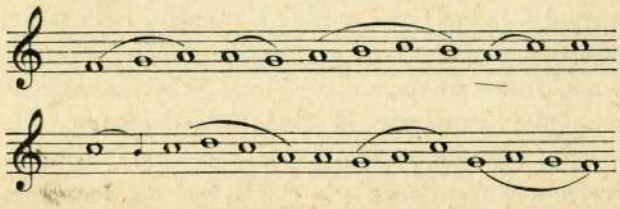
Già si è visto sopra quale fosse la natura dei canti degli *Alleluja*, coi quali si chiudevano i Graduali cantati fra l'Epistola e l'Evangelo nella Messa: moltissime erano le note e pochissime le sillabe dell'*Alleluja;* il che dava luogo ad un canto melismatico, ossia a dei vocalizzi svolti sopra le vocali *a, e, u, i, a* di questa parola. Ricordare la musica senza il sostegno del testo era difficilissima cosa, allo stato della notazione d'allora (la imprecisa scrittura musicale neumatica). Più facile sarebbe stato ricordarla appoggiando la melodia ad un testo più sviluppato, ogni sillaba del quale richiamasse alla memoria la nota con cui si sarebbe accompagnata. D'altronde la cattiva, difficile esecuzione del canto melismatico pare che fosse divenuta argomento di derisione; perchè si bollavano i cantori, di cui le malsicure modulazioni sulla sillaba finale *ia* dell'*Alleluia* venivano chiamate canti *Baha!* Queste circostanze insieme al diffuso gusto della farcitura ed al citato imperfetto esempio recato a San Gallo dal fuggente monaco di Jumièges, devono aver dato la spinta a Notkero a compiere il primo tentativo di composizione delle Sequenze. Egli stesso narra come vi pervenne nella dedica ad una collezione di queste inviata al vescovo Liutvardo di Vercelli, arcicancelliere di Carlo il Grosso. Dopo aver detto di aver « trovato al-

cuni versi modulati a sequenza, ma tutti fuori di posto » nel libro di canti portato a San Gallo dal monaco di Jumièges, aggiunge :

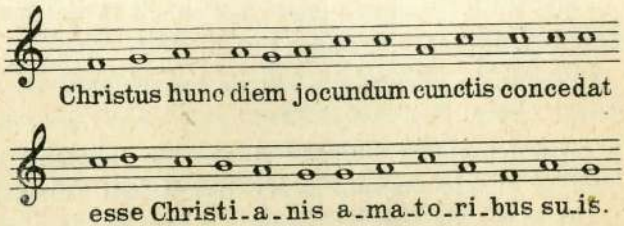
« Pertanto io cominciai ad imitare quei versi ed a scrivere i canti *Deo concinnat orbis universus qui gratia est redemptus* e *Coluber Adae*. Ma allorchè li presentai al mio maestro Isone, questi lodò soltanto ciò che vi era da lodare. Disposto a fare delle correzioni, mi disse : *Ciascun movimento della melodia deve essere accompagnato da una sillaba del testo.* Così io, con la maggior cura migliorai ciò che non si trovava a posto in fine sulla sillaba *ia*. Ma dovetti lasciare come avevo fatto le parole che cadevano sotto le sillabe *le* e *lu*, perchè era impossibile rimediare. Tuttavia mi riuscì di abbracciare facilmente con l'occhio le note per far corrispondere il numero di queste note a quello delle sillabe. Addestrato, io scrissi per la seconda volta il *Psallat ecclesia mater illibata*. Allorchè presentai questa Sequenza al maestro Marcello, costui, assai contento, la trasportò sui *rotuli* e la diede ai fanciulli da cantare ».

Tradotta in note, l'operazione di Notkero si può esemplificare in questo frammento, in cui l'Alleluja è quello della festa dell'*Ascensione* ed il versetto è della Sequenza *Christus hunc* :

Alleluja :



Sequenza :



Il metodo iniziale di Notkero diede luogo a delle amplificazioni, nelle quali il canto originale dell'Alleluja non venne che frammentariamente conservato. Ancor più: Notkero, procedendo più radicalmente, compose melodie intere per i testi delle sue Sequenze. Questo processo di amplificazione è dimostrato dal fatto che, mentre le note degli *Alleluja* più ricchi di melisme non oltrepassano il numero di 100, la media delle sillabe contenute in ciascun testo delle Sequenze di Notkero, come si vede nel Codice 484 dell'Abbazia di S. Gallo, s'aggira intorno al numero di 250. Dato quindi il *sillabismo* di questi canti, non vi può essere dubbio che Notkero abbia provveduto alla musica occorrente a' suoi testi.

Le intitolazioni, del resto, che Notkero diede a questi suoi pezzi, accennano ad una origine che non può essere limitata agli Alleluja. Secondo le osservazioni dello Schubiger, quei titoli si riferiscono od al luogo d'origine di alcune melodie delle rispettive sequenze, come *Romana, Occidentana, Metensis, Graeca;* oppure al Graduale dal quale la melodia dell'Alleluja rispettivo derivava: *In te Domine speravi, Te martyrum, Justus ut palma,* ecc.; oppure a cose diverse, come allo strumento al quale s'accompagnavano: *Organo, Fidicula, Sinfonia;* al loro carattere: *Amoena, Aurea;* a canzoni popolari: *Puella turbata,* ecc. Questi

canti vennero imitati da altri autori di Sequenze, ma sia per la materiale composizione delle loro musiche, sia pel carattere che li impronta, si può asserire che essi provengono dal gregoriano, o che hanno trovato in questo le loro radici; oppure derivano da melodie popolari, giusta l'allusione ad esse contenuta nei titoli.

In quanto alla loro struttura, le Sequenze traggono lo schema dalla maniera nella quale venivano cantate, cioè la *responsoriale*. Sotto l'aspetto del testo, lo schema della Sequenza era il seguente:

a) Un versetto d'introduzione.

b) Una serie di copie di versetti; osservando che, in ogni copia, il numero delle sillabe del primo versetto doveva essere uguale al numero delle sillabe del secondo, stante che la melodia sillabicamente cantata sul primo doveva essere ripetuta sul secondo. Variabile era invece il numero delle sillabe passando dall'una all'altra copia, poichè anche la melodia cambiava.

c) Ogni versetto si chiudeva con la parola *Alleluja*, che veniva cantata dal coro responsorialmente, cioè rispondendo al cantore solista che aveva eseguito il versetto.

d) La Sequenza si chiudeva con un versetto finale, nel quale gli *Alleluja* corali venivano ripetuti varie volte.

I versetti non erano sottoposti ad alcuna legge metrica o ritmica di poesia, e solo la ragione della musica imponeva, negli accoppiamenti dei versetti, identità di numero delle sillabe. Infine i canti del versetto iniziale e di quello di chiusa erano diversi e non venivano ripetuti.

Ecco una esemplificazione (1):

Testo della Sequenza: *Puella turbata*	Schema musicale.
Cantemus cuncti melodum nunc, Alleluja (13 Sillabe).	A
In laudibus aeterni regis haec plebs resultat, Alleluja (18 Sillabe).	B
Hoc denique coelestes chori cantant in altum, Alleluja (18 Sillabe).	B
Hoc beatorum per prata paradysiaca psallat concentus, Alleluja (23 Sill.).	C
Quin et astrorum micantia luminaria jubilant altum, Alleluja. (23 Sill.).	C
Nubium cursus, ventorum volatus, fulgurum corruscatio et tonitruum sonitus, dulce consonent simul, Alleluja. (38 Sill.).	D
Fluctus et undae, imber et procellae, tempestas et serenitas cauma, gelu, nix, pruinae, saltus, nemora pangant, Alleluja. (38 Sill.)	D
(Seguono dodici versetti, poi chiude :)	
Nunc omnes canite simul, Alleluja, Domino Alleluja, Christo pneumatique, Alleluja. (24 Sill.).	X
Laus trinitati aeternae, Alleluia, Alleluia, Alleluia, Alleluia, Alleluia, Alleluia (37 Sill.).	XX
(V. App. N. 6).	

(1) V. HANS JOACHIM MOSER, *Geschichte der deutschen Musik*, I vol., *Cotta, Berlin*, 1920. - La trascrizione ritmica del Moser, qui riprodotta nel N. 6 dell'Appendice, venne eseguita sulla versione della melodia data nel 1507 da Joachim Cuontz dietro le tracce della tradizione orale, poichè era intrascrivibile la notazione neumatica da cui è accompagnata la Sequenza nel Codice di Vienna N. 1845, riprodotto in fac-simile da Ferd. Wolf nell'op. cit. *Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche.*

Le melodie di chiusa, qui indicate con X e XX, offrono uno schema melodico pressochè uguale, ma subiscono modificazioni allo scopo di riuscire adatte al diverso numero delle sillabe. Non è tuttavia, nelle Sequenze, di rito questa forma, e Nothero rinuncia talvolta tanto al versetto d'introduzione come a quelli finali.

In cotal modo nel campo della musica sacra comincia una nuova attività che muove dal contributo personale del poeta-musicista, non più anonimo come pei canti liturgici in genere.

L'eco delle geniali composizioni di Notkero giunse fino a Roma; papa Adriano II (867-872) trovò meritevoli di approvazione gli *inserta cantica*, così la riforma del monaco di S. Gallo ebbe rapidamente degli imitatori, dapprima a Reichenau, poi ne' paesi stranieri.

Di alcuni di essi si conoscono bene i nomi, che sono quelli di Waldramo, contemporaneo di Notkero, di Ekkehardo I, Bernone di Reichenau, Ermanno lo sciancato, Wipone, Gottscalco di Limburg.

Una risonanza speciale le Sequenze sacre trovarono, fino dal tempo di Notkero, in S. Marziale di Limoges, d'onde si sparsero in Francia ed in Inghilterra.

E poichè, progredendo con gli anni, nei poeti latini di Francia si rinnova, tra il secolo 11° ed il 12°, lo spirito della poesia e con lo spirito mutano le forme, ecco la Sequenza sacra, col preferito nome di Prosa, entrare nel suo secondo periodo e, negando la struttura prosastica, sorgere a nuova vita ritmica valendosi del verso latino fondato, non sulle quantità, ma sul numero delle sillabe e sopra una certa regolare costanza degli accenti. Accanto ai ritmi di Gualtiero da Châtillon ed ai lamenti di Abelardo, stanno le sequenze

musicali del maggior poeta ritmico d'inni e di canti sacri: Adamo da S. Vittore, canonico di Parigi, morto nel 1192. La sequenza adamiana si stacca dalla notkeriana a motivo delle sue strofe ritmiche, che le conferiscono andamento e carattere d'inno. Della forma dell'antica, la nuova sequenza conserva però un elemento: le nuove strofe ritmiche camminano cioè, come gli antichi versetti, a due a due, e non mutano se non di due in due l'ordine e il numero dei versi sillabici e la disposizione delle rime. In questa disuguaglianza delle coppie strofiche, la sequenza si distingue da ogni altra forma ritmica di lirica latina di Francia. Delle molte sequenze attribuite ad Adamo da S. Vittore, solo 45 possono essere riconosciute con sicurezza per sue. Sono destinate alle maggiori solennità dell'anno ecclesiastico, alle feste di qualche Santo (v. App. N. 7), e mentre vogliono essere composizioni strettamente liturgiche, è d'uopo riconoscere col Gautier che in esse Adamo cercò d'introdurre le finezze della musa d'Orazio. In quanto alle origini delle loro melodie, non è ancora stata fatta sopra di esse la luce. È tuttavia certo che poco o nulla hanno di comune cogli antichi canti alleluiatici, e mentre si potrebbe essere propensi a riconoscere in alcune la derivazione popolare, altre invece sembrano originali. Per questo fors'anche, i canti che accompagnarono le sequenze adamiane trovarono durevole favore, e la melodia cantata sul *Laudes crucis attollamus* fu conservata da Tomaso d'Aquino per la sua sequenza *Lauda Sion Salvatorem*. Presto, però, anche la forma usata da Adamo perdette quel poco onde si poteva distinguere ancora dalla più semplice e regolare struttura strofica dell'inno sacro latino. Lo si può constatare nel *Dies irae* di Tomaso da Celano e nello *Stabat mater* di Ja-

copone da Todi; sequenze, queste, da cui è emigrato ogni elemento che possa ricordare la prima scaturigine sangallese. Il Concilio di Trento, in procinto di riformare il *Missale romano*, fece *tabula rasa* di questa fioritura lirica sbocciata arbitrariamente sull'antico tronco del canto liturgico e Pio V (m. 1572) ne salvò solo cinque tutt'oggi cantate nelle Chiese occidentali:

Victimae pascali laudes di Vipone (m. 1050).

Veni Sancte Spiritus, attribuito ad Innocenzo III (m. 1216).

Lauda Sion Salvatorem di Tomaso d'Aquino (m. 1274).

Stabat mater dolorosa di Jacopone da Todi (m. 1309).

Dies irae dies illa di Tommaso da Celano (m. 1320).

I TROPI.

Contemporanei delle Sequenze sono i Tropi fioriti in S. Gallo ad opera di quel versatile intelletto di musico, pittore, cesellatore e scultore in avorio, che fu Tutilone (m. 915). Ma mentre la parola *tropo* era stata variamente usata da Boezio per indicare l'ordine dei suoni formanti le diverse scale antiche, da Cassiodoro per significare i vocalizzi del canto melismatico, dai tropisti bizantini per le strofe liberamente interpolate fra l'uno e l'altro versetto dei salmi, dai compilatori di Troparî nel senso di Cadenze terminali dei salmi dalle quali veniva distinto il tono ecclesiastico in cui si cantavano, — con Tutilone essa prende il significato di farcitura o libera amplificazione dei testi liturgici dei *Kyrie*, degli *Introiti*, ecc. Scopo dei tropi fu, al pari delle Sequenze, di facilitare il canto melismatico; non degli *Alleluja* però, ma dei *Kyrie*, degli *Introi-*

ti, ecc. Fra le Sequenze ed i Tropi esistette quindi una differenza in questo: che mentre le prime non rappresentarono in origine che la utilizzazione delle melisme degli *Alleluja* e lasciarono alla libera invenzione dello scrittore dei testi il tema da svolgere, il tropista invece dovette osservare i collegamenti di senso del nuovo testo a quello del testo liturgico al quale veniva aggiunto.

Anche pei Tropi fu adottata la forma del canto responsoriale, per cui il coro non aveva da alternare col canto solistico del tropista che una semplice parola ripetuta a foggia di *refrain*:

Tropista: *Omnipotens genitor Deus omnium creator. Eleison.*

Coro: *Kyrie.*

Tropista: *Fons et origo boni pie luxque perennis. Eleison.*

Coro: *Kyrie.*

Tropista: *Salvificet pietas tua nos bone rector. Eleison.*

Coro: *Kyrie.*

Tropista: *Christe Dei forma virtus patrisque sophia. Eleison.*

Coro: *Christe.*

Ecc. (v. App. N. 8).

In cotal modo era evitata la monotonia delle ripetizioni delle parole; mentre la formula melismatica, piacevole all'orecchio, veniva sillabicamente ripetuta dal tropista cantore. Di questi tropi applicati ai *Kyrie*, di cui la principale fonte pel tempo di Tutilone è il Cod. 484 di S. Gallo, M. L. Gautier ha compilato una lista di 78 pezzi. Non è però da credere che l'attività

dei tropisti si sia fermata alle sole farciture dei punti in cui le melisme dei *Kyrie, Introiti,* ecc. le rendevano opportune. La pratica della tropizzazione si estese a molte parti della Messa senza giustificazione musicale; si propagò presto in Francia, ove i monaci di Aquitania divennero i principali artefici di questo genere di produzione melica trasmessaci dai Tropari di S. Marziale di Limoges; fu coltivata dai *Clerici vagantes* e dai Gogliardi che ne fecero un campo di esercitazioni poetiche di natura tutt'altro che sacra; divenne infine, già ad opera di Tutilone, punto di partenza di un genere drammatico uscito dalla liturgia che troverà presto diffusione particolarmente in Francia e Germania.

IL DRAMMA LITURGICO.

Questo genere drammatico, nato come un'amplificazione del Tropo in forma rappresentativa, per essere uscito dall'atto liturgico di cui fece dapprincipio parte non si può staccare dalla storia della musica liturgica della Chiesa latina. Come tale, appare ad esso appropriata la definizione di *dramma liturgico,* dovuta al Danjou.

Come è avvenuto in tutte le forme liriche in via di assumere la veste rappresentativa, anche nel Tropo l'elemento generatore del dramma fu il dialogo. Il processo di trasformazione che ha condotto al Dramma liturgico appare quindi affine a quello della lirica ditirambica donde uscì la tragedia greca, della Laude divenuta Sacra Rappresentazione e dell'egloga dalla quale provennero, nel 500, la favola pastorale ed il melodramma. Tuttavia, oltre che il Tropo, una certa parte alla prima formazione del dramma liturgico l'eb-

be pure la Sequenza, e il Meyer l'ha dimostrato studiando i *Carmina Burana*.

In quanto alla materia del dramma liturgico, essa non appare in origine che una amplificazione ed esteriorizzazione degli elementi narrativi contenuti nei testi evangelici. Combarieu definisce questo dramma come una « estensione dei riti in cui si materializza la fede nella divinità di Cristo ». Infatti, quelle rappresentazioni ebbero comuni con le cerimonie liturgiche il momento dell'ufficiatura: la Messa; il luogo: il tempio; le persone: i preti e la Schola cantorum; le vesti: i paramenti; la musica: il gregoriano ed i monodici canti fioriti sul suo tronco.

Colui che ravvisò, pel primo, nel Tropo dialogico dell'Introito della terza Messa di Natale nelle Sequenze « *Victimae paschali laudes* » e « *Virgo plorans* » rispettivamente i germi fecondatori dei drammi liturgici del Natale, della Pasqua e della Strage degli Innocenti, fu Anselmo Schubiger, illustratore dell'abbazia di S. Gallo. Nel 1858, egli pose in luce dei nuovi elementi contro le opinioni del Monn (1846) e del De Coussemaker (1852) favorevoli alle origini francesi dello stesso dramma, e la sua tesi trovò in seguito dei sostenitori di valore in Gaston Paris, Léon Gautier e, nel 1901, in Wilhelm Meyer, cui riuscì riscontrare delle parti di sequenze notkeriane nei più antichi drammi liturgici francesi.

La parte dialogica aggiunta da Tutilone all'*Introito* del Natale *Puer natus est nobis*, citato sopra, è formata da un breve dialogo svolto dalle due ali del Coro (oppure fra Coro e Solista) in preparazione dell'*Introito* di rito (v. App. N. 9):

I Coro: *Hodie cantandum est nobis puer.*

II Coro: *Quid est iste puer quem tam magnis praeconiis vociferatis?*

I Coro: *Dicite nobis ut collaudatores esse possimus.*

II Coro: *Hic est enim* (segue l'*Introito*).

Lo stesso fatto si constata nell'*Introito* della Messa di Pasqua, chiamato anche *Officium sepulchri* e tramandato da un manoscritto di S. Gallo, ove il canto liturgico *Resurrexi* (v. App. N. 10) viene fatto precedere dal tropista da questo dialogo presentato nelle rubriche del ms. come *interrogatio* e *responsio* fra le donne visitatrici del sepolcro e l'angelo:

Angelo: *Quem quaeritis in sepulchro?*

Donne: *Jesum Nazarenum crucifixum.*

Angelo: *Non est hic, surrexit sicut praedixerat; venite et videte ubi positus erat Dominus. Ite, nuntiate discipulis ejus quia surrexit.*

Donne: *Alleluia! Resurrexit Dominus*, ecc.

Anche la sequenza *Victimae paschali laudes* di Vipone (m. circa 1050) si vale del dialogo *Dic nobis Maria* (1) uguale a quello ora citato. Sembra però che al tempo di Vipone i Tropi del Natale e della Pasqua avessero già trovato diffusione in Francia. Di essi parlano infatti copiosamente i manoscritti di S. Marziale di Limoges, ora a Parigi, che il Ludwig attribuisce al 10° secolo. I primitivi nuclei dei tropi di Natale e Pasqua vi trovano anzi delle amplificazioni notevoli, ad esempio: si organizzano intorno al tropo del Natale le scene dei pastori, dei Re Magi, della Strage degli Innocenti, e particolarmente in questa

(1) V. A. Della Corte, *Op. cit.*, p. 6.

terza scena, da cantarsi il 28 dicembre, si osserva una distensione dell'elemento lirico che acquista particolare importanza nel Dialogo di Rachele, madre piangente l'uccisione del proprio figlio, con l'Angelo confortatore (v. App. N. 11). Al tropo di Pasqua vengono aggiunti gli episodî dell'apparizione di Cristo a Maria Maddalena e dell'acquisto degli unguenti, col quale entra già nel dramma sacro un elemento profano che non tarderà a dar adito all'elemento comico. Così, dal modesto *Officium sepulcri* si giunge abbastanza rapidamente alla *Resurrezione* detta di Tours, composta di una lunga serie di scene, e si osserva che, innanzi alla Resurrezione, si comincia a porre una Passione, in cui trovano luogo conveniente i lamenti delle Marie che fanno da episodio analogo a quello del citato lamento di Rachele.

Senonchè, giunti al principio del 12° secolo, sembra che i soggetti presi dalle due maggiori solennità della Chiesa non bastassero più. Si cominciò allora a trarre argomenti di drammi dalla Bibbia, dalle storie dei patriarchi e dei profeti, dalle vite dei santi. Dopo *I Profeti*, e *Le Vergini saggie e le folli*, un repertorio di drammi si andò formando per le rappresentazioni nelle cattedrali e nelle chiese claustrali, anche con la partecipazione della gioventù studentesca che le organizzava, come accadde pel *Ludus Danielis* rappresentato nella cattedrale dalla *iuventus* di Beauvais. Insomma, il gusto di codesti drammi più complessi crebbe talmente che avendo essi presa una parte preponderante nella liturgia venne resa un po' alla volta opportuna la loro uscita dalla chiesa nella forma di Misteri, Moralità, ecc.

Esaminando le musiche di questi drammi, pubblicate in buona parte dal De Coussemaker, accade di

osservare che gli schemi melodici del canto monodico vi sono presenti nella chiara forma strofica *A-b + A-b*, ed in quella col da Capo: *A-B-A*. La parola *Conductus*, quando vi s'incontra, serve a designare quel frammento musicale che veniva cantato al momento in cui erano introdotti alcuni personaggi nell'azione. Non deviano dal carattere ornamentale del canto gregoriano le espressioni liriche ed anche drammatiche cercate nell'uso delle melisme o vocalizzi sulle esclamazioni di sorpresa o di dolore: *Heu!* ecc. L'elemento strumentale non manca, e nelle didascalie si nota la ricorrenza della designazione delle Cetre e dell'Organo. Anche ai costumi da indossare — quando il dramma liturgico, abbandonato l'uso dei paramenti sacerdotali dei quali si era servito per distinguere l'uno dall'altro i suoi personaggi maggiori, accolse dei mezzi di rappresentazione più veristici che l'approssimarono ai *Ludi* ed ai *Misteri* di poi, — le didascalie accennano col prescrivere finte barbe ed il minio da usare per le truccature. Nè mancano prescrizioni per il gesto e l'atteggiamento dei personaggi, in rapporto allo svolgimento dell'azione ed alla sua espressione mimeggiata.

GLI UFFICI IN RIMA.

Come gli Inni, le Laudi processionali, le Sequenze ed i Tropi erano venuti ad aggiungersi ai canti strettamente liturgici, ad arricchimento del culto e pel libero concorso dei musicisti coltivanti la musica pratica nell'orbita dell'arte chiesastica, così un'altra propaggine ebbe il gregoriano negli *Uffici in rima*, nei quali venivano raccolti e ordinati, secondo le varie festività alle quali dovevano servire, i canti di libera invenzione, in modo da formarne come dei cicli di

canzoni latine in aggiunta alla Messa ed agli altri uffici della festività celebranda. Primi rappresentanti di questi Uffici furono Reinaldo di Langres, Remigio da Parigi, Letaldo da Micy, Bruno da Toul; fra i tedeschi: Bernone ed Ermanno lo Sciancato, al quale viene attribuita una *Historia de Sancta Afra Martire*. Il massimo fiore questo genere di ufficiatura l'ebbe al tempo del francescano Giuliano di Speyer, morto a Parigi nel 1250, autore di cicli di canti in onore di Francesco d'Assisi e di Antonio da Padova.

Uffici e drammi liturgici, posti a contatto del popolo, non tardarono a trovare chi li volse al parodistico. Fra gli Uffici ne apparve uno, conservatoci dal Codice di Beuron, detto dei *Carmina burana*, in cui è presa di mira la Messa. S'intitola *Officium lusorum*, s'accompagna alla musica, e contiene tratti parodistici come questo: invece di «*Sequentia Sancti Evangelii secundum Marcum. Laus tibi Domine*», vi si canta «*Sequentia falsi evangelii secundum Marcam argenti. Fraus tibi Decie*».

La rappresentazione liturgica, che alla sua volta non aveva sdegnato di accogliere, oltre ai profani, gli elementi comici — ed a quel che ne sappiamo se ne era particolarmente adornata nel *Ludus super iconia S. Nicolai*, — approfittò del primo dell'anno per tenere in onore, una festa d'origine pagana. Nel giorno della Circoncisione, volendosi celebrare l'asino che portò Cristo e la Vergine, il popolo trovò motivi di una rappresentazione parodistica — la *Fête des fous*, o *Fête de l'âne* — nello stesso Ufficio liturgico di quella festività. Naturalmente, il popolo partecipante alla *Fête* si permise per tempo eccessive licenze, sicchè parve alla Chiesa opportuno, fino dai primi del secolo XI, di reprimerne gli eccessi. Ma fu impresa va-

na: non si riuscì a sopprimere la rappresentazione, la quale trovò invece, nella prima metà del 1200, in Pierre de Corbeille, arcivescovo di Sens, l'uomo che cercò la maniera di regolarla ed epurarla. Il de Corbeille scrisse cioè un Ufficio della Circoncisione, ove trovò posto, con una musica di andamento popolare, (v. App. N. 12) la celebre prosa dell'asino col suo *refrain*:

Orientis partibus,
Adventavit asinus
Pulcher et fortissimus,
Sarcinis aptissimus.
Hez, sir asne, hez.

Pierre de Corbeille morì nel 1221, e forse per suo merito la *Fête* resistette fino al XVI secolo. Pel dramma liturgico in genere le cose andarono diversamente. Chè, nel 1210, Innocenzo III segnò un decreto nel quale i Ludi teatrali venivano banditi dall'interno delle chiese.

CARATTERI ESTETICI DEL GREGORIANO.

Viste le forme più propriamente liturgiche del gregoriano; esaminati succintamente i momenti della sua costituzione ufficiale, le vie della sua diffusione, i vari suoi dialetti o adattamenti regionali, il concorso delle cause politiche alla sua unificazione, nonchè le maggiori forme da esso derivate, non riuscirà superfluo riassumere quali furono i suoi più salienti caratteri estetici.

Il gregoriano non ebbe una finalità artistica, giacchè non si può considerare come arte a sè qual'è la musica moderna. Più che per essere ascoltato, il gregoriano è fatto per essere eseguito; non si offre alla con-

templazione estetica, non ha pretese di bellezza puramente oggettiva: il suo fulcro espressivo è la parola e non il suono. E tanto grande è il predominio della parola sul suono, in senso espressivo, che persino la sua legge formale è da ricercare nei testi liturgici. Mentre l'arte musicale greca, pure fondata sopra le leggi metriche dei testi muore in Occidente con lo sparire della lingua, il gregoriano, basato in Occidente sul latino, quivi si diffonde parallelamente al diffondersi della nuova fede. La sua egemonia è un fenomeno parallelo a quello della egemonia del latino nel linguaggio letterario d'arte del medioevo. I contatti con le lingue nazionali ne alterano lo spirito e le forme: come è avvenuto al momento della applicazione ad esso del tedesco e della sua trasformazione nel corale protestante. Di fronte all'arte musicale classica, il gregoriano si comporta negativamente rinunziando alla danza come elemento di sostegno del ritmo; all'accompagnamento strumentale in atteggiamento reazionario contro la musica profana dell'antichità; ai generi *cromatico* ed *enarmonico*, essenziali alla teoria musicale greca. Rinunzia ancora al carattere folkoloristico antico rappresentato nei modi classici greci dal dorico, lidio, frigio, ai quali sostituisce l'universalità dei toni ecclesiastici, mentre combatte o solo tollera qualche plasmazione regionale, come quella del canto ambrosiano. In rapporto all'arte musicale moderna, mancano al gregoriano le indicazioni del movimento e del dinamismo; esso sostituisce il ritmo oratorio al musicale; manca della decisa polarizzazione nel modo *maggiore* o *minore;* tollera gli elementi armonici dell'accompagnamento strumentale, ma ne può fare a meno con vantaggio dell'espressione, ed accogliendo le nuove acquisizioni

del contrappunto, nato da esso e per esso, conserva la forza espressiva fino che esso domina la polifonia contrappuntistica, viene invece ridotto ad elemento di pura tecnica quando ne è dominato.

Tuttavia il gregoriano, ad onta di questi caratteri negativi, ha una originalità sua di natura positiva, anche se venga considerata in dipendenza delle scaturigini sue dalla musicalità ebraico-orientale e classica. Esso rappresenta un'arte primitiva adeguata ad una fede primitiva; la sua tecnica imperfetta, la sua ingenuità sono quindi fonti della sua forza espressiva. Alla stessa stregua dell'artista moderno, che volendo dare l'impressione del primitivo ricorre a delle rinunzie calcolate, il gregoriano attinge a queste rinunzie la sua tipica ragion d'essere. Perchè in esso non v'è questione di forma esteriore che importi. Il suo oggetto è fuori e più in alto dell'arte. La sua espressione è quella di una pace serena e di una aspirazione ascetica. E' cioè espressione dell'essere che, dominato dall'ideale religioso, anela a quel trionfo dell'anima che è la fede.

Intorno al gregoriano si è concentrata di frequente l'attenzione degli eruditi, sospinti dall'aspirazione di ricostruire i testi musicali secondo le più antiche ed autentiche versioni e di risolvere i problemi paleografici riguardanti la trascrizione delle più antiche e incerte notazioni. I Benedettini di Solesmes furono i pionieri di questi studî, di cui l'ultimo frutto è stato la *Editio vaticana* dei canti ufficiali della Chiesa romana apparsa nel 1904. Resta tuttavia ancora aperta la discussione intorno al modo di interpretare i valori di durata delle note. Sopra tal punto, le tre principali tendenze sono rappresentate dai tradizionalisti, con a capo i Benedettini, pei quali il movimento

ordinato del canto deve derivare dal ritmo oratorio con poche note leggermente tenute; dai mensuralisti, sostenuti dal padre Dechevrens, che ravvisano nella melopea dei valori di misura; dai figuralisti, impersonati nell'Houdard, con poco seguito, i quali sostengono che nei raggruppamenti neumatici si debbano ravvisare delle vere e proprie figurazioni a valori di durata, presso a poco come nella musica moderna. Fra la prima e la seconda tendenza esistono delle opinioni intermedie, abbastanza fondate nelle dottrine storiche professate particolarmente da Peter Wagner e da Hugo Riemann.

LA TEORIA MUSICALE IN OCCIDENTE NEL MEDIOEVO

In complesso, i trattati di musica attribuiti al periodo corrente fra il 9° e l'11° secolo, svolgono, nella solita forma dottrinaria ereditata dall'antichità, le seguenti nozioni:

a) elementi derivati dalla teoria greca, assorbiti in buona parte dalle dimostrazioni, di origine pitagorica, delle leggi matematiche reggenti i fenomeni acustici degli intervalli consonanti e dissonanti, spiegati a mezzo del monocordo;

b) principî di una dottrina di carattere cosmico e mistico, anch'essi provenienti dal pensiero classico, ma rifusi dai filosofi alessandrini del primo secolo av. Cristo (neopitagorici, giudeo-alessandrini, neoplatonici), oppure presi dai Padri della Chiesa;

c) esposizione del sistema e regole musicali in rapporto al canto liturgico, ai toni ecclesiastici, alla forma del periodo melodico, ecc.

Da ciò appare evidente che la parte fatta dalla teoria della musica nel medioevo alla speculazione matematica e metafisica fece passare in ultima linea la musica pratica, considerata solo di riflesso. Il teorico, uomo di cultura, si manifesta, nei trattati, quasi ignorando il musicista praticante l'arte. La musica viene ad essere compresa nel novero delle scienze trattate coi metodi logici e metafisici della scolastica; è giudicata una delle scienze indispensabili per venire alla verità, a differenza della musica pratica alla quale è riserbato il nome di canto.

Trasmettitori dell'antico pensiero musicale specu-

lativo, sono Cassiodoro, i cui scritti trovarono risonanza prima di quelli di Boezio, come l'Abert ha dimostrato; poi Boezio, giunto fino al 16° secolo con l'eco de' suoi cinque libri *De institutione musica*.

Ciò che la teoria medievale compendia, appartiene quindi tanto alle dottrine dei Pitagorici o *canonisti* risalenti al 6° secolo av. Cristo, ed agli Aristossenici o armonisti del 4° secolo, quanto ai *filosofi d'Alessandria* del primo secolo av. Cristo, di tutti i quali Boezio fu autorevole trasmettitore dal 6° secolo in poi. In cotal senso, i teorici del medioevo non appaiono diversi dai predecessori. A somiglianza di costoro, essi si orientano guardando al passato e scostandosi dall'arte viva loro contemporanea, dominati da queste idee: che l'arte pratica è inferiore alla teoria speculativa; che la dimostrazione dei fenomeni armonici elementari a mezzo della matematica è più nobile fatica dell'opera creativa dell'artista; che imparando la musica si compiva la grammatica e la retorica. Ora avverrà che, in progresso di tempo e col dileguare delle nebbie medievali, la cultura potrà far entrare parecchie cose nuove negli scritti di teoria musicale e che le nozioni fondamentali dell'arte pratica andranno gradatamente a trovarvi posto. Ma ciò non bastò perchè quelle idee, coltivate per secoli e radicate negli spiriti, non apparissero conformi anche alle tendenze dei teorici in pieno Rinascimento. Così vedonsi i trattatisti dell'ultimo '400 e del primo '500 scriventi sempre in lingua latina, fregiare i frontispizî delle loro opere con le figurazioni tradizionali classiche e bibliche onde vengono richiamate le leggende intorno alle origini della musica e tenute distinte le tre categorie di strumenti produttori dei suoni: le categorie dei *percussionalia*, *tensibilia* ed *inflatilia* (v. App. N. 13).

Vedonsi ancora i primi stampatori accogliere Boezio fra gli autori degni di essere divulgati coi tipi di nuova invenzione, ed il monocordo essere chiamato a consigliere persino dai trattatisti muoventi, nel '500, in cerca di argomenti atti a mettere d'accordo la classica teoria dell'esattezza degli intervalli con la rivoluzionaria pratica del temperamento (v. App. N. 14).

PITAGORISMO E NEOPITAGORISMO QUALI BASI DELLA TEORIA MEDIEVALE.

Allo scopo di osservare sommariamente per quali vie alcuni principi su cui fondavasi la dottrina pitagorica passarono nella teoria medioevale della musica, converrà fermare l'attenzione sulla prima fase di trasformazione del pitagorismo nel neopitagorismo del tempo di Nicomaco di Gerasa, le teorie del quale giunsero al medioevo attraverso Boezio.

La filosofia pitagorica si svolgeva sopra basi matematiche; ravvisava cioè nel numero l'essenza delle cose. Per essa l'universo intero è numero e armonia; le leggi armoniche che regolano i moti degli astri (armonia delle sfere) delle stagioni, ecc., non diversificano da quelle che presiedono alla unione dell'anima col corpo. Queste leggi sono spiegate dalle proporzioni dei numeri. Servendosi del monocordo, si dimostrava che il passaggio dei suoni dallo stato di consonanza a quello di dissonanza derivava da una maggiore o minore semplicità o complessità dei rapporti degli intervalli che li dividevano. Tali rapporti producevano consonanze nell'ordine seguente, determinate dalla diversa lunghezza della corda risonante:

2 : 1 per l'Ottava (*Diapason*)
3 : 2 per la Quinta (*Diapente*)
4 : 3 per la Quarta (*Diatessaron*).

Dalla somma dei tre rapporti consonanti: 4+3+2, derivava il numero perfetto 9, chiamato così perchè racchiudeva in sè tutte le consonanze possibili.

Stabilite le leggi matematiche, reggenti la musica e ricavate da esse le fantastiche costruzioni cosmogoniche della sinfonia dei corpi celesti e della creazione armonica dell'universo, fu agevole alla dottrina pitagorica invadere il campo del simbolismo, col cercare dei paralleli fra le idee astratte ed i numeri armonici. L'unità divenne la *saggezza*, e l'ottava 1 : 2, la *ragione* consonante con la saggezza. Infine, alla musica vennero attribuite delle proprietà di scienza occulta, allorchè, mescolata coi riti orfici, con l'arte medica e le arti magiche, le fu riconosciuta un'azione fisica risanatrice. Azione da non confondere coll'aristotelica *catarsi*, di cui fu un grossolano parallelo, ma che ciò nulla meno per essere stata ricordata da Plutarco, Porfirio, Giamblico, Boezio, ebbe l'onore di venire accolta da Giovanni de Muris nel 14° secolo: « musica medicinalis est et mirabilia operatur, per musicam morbi curantur, precipue per melancholiam et ex tristitia generati ».

Ora, sulle basi dell'antico pitagorismo, il neopitagorismo non fece che svolgere una propria ma composita dottrina, mescolanza di elementi pitagorici, mistici ed ascetici, di cui Nicomaco di Gerasa fu l'espositore più notevole. Dei resti superstiti dell'antica scienza dei numeri e delle armoniche costruzioni da essa già ricavate, i neopitagorici si servirono per costruire un sistema di *teologhemi matematici* in cui si trattò delle qualità teologiche e metafisiche dei numeri armonici. Ogni numero ricevette una sua particolare interpretazione, tanto ampia quanto fantastica, e, caso singolare e significativo, il *numerus ternarius*,

interpretato come la composizione di tre momenti: principio, mezzo e fine, divenne l'esponente della perfezione. Nicomaco prevenne in tal modo il teorismo medioevale, che fece appunto del numero ternario la base perfetta della scienza mensurale. L'Armonia dell'Universo venne estesa, dai neopitagorici, all'armonia delle virtù, della bontà, della salute; la Divinità stessa venne simbolizzata nell'Armonia. La teoria dell'*ethos*, fondamento della *catarsi*, fu trasportata nel campo della leggenda e del miracolo, e se ne fece un mezzo di congiungimento fra l'uomo e la divinità. Finalmente attraverso Nicomaco, passò alla teoria medioevale la nozione del Quadrivio, da lui ricevuta da Archita (460 av. Cr.), onde alla musica è riconosciuto il carattere di scienza insieme all'aritmetica, geometria e astronomia.

LA TEORIA MUSICALE NELLA PRIMA ETÀ CRISTIANA.

Il momento critico, in cui insieme agli echi puri dell'antica dottrina musicale classica ed agli impuri delle scuole settarie e decadenti cominciano a farsi sentire le voci di una nuova estetica musicale cristiana, comprende i primi secoli della nuova êra. Sono di questo tempo due categorie di teorici: gli scrittori estetizzanti, apologisti della sorgente religione, ed i teorici che consideravano la musica sotto l'aspetto obiettivo e ne facevano materia di trattazione tecnica in qualche opera o capitolo speciale. I primi, in apparenza dominati dalla facoltà speculativa, tendono invece effettivamente a coordinare le proprie dottrine con le particolari finalità attribuite all'arte ne' suoi rapporti col culto cristiano; i secondi, all'opposto, sono degli isolati in veste di eruditi, ai quali sembra che manchi

la nozione del rivolgimento che andava compiendosi negli spiriti.

Fra i trattatisti cristiani della prima categoria — lasciato in disparte Ambrogio, mancando gli elementi storici atti a convalidare i suoi particolari titoli di teorico creatore dei quattro Toni ecclesiastici attribuitigli dalla tradizione, — primeggia Agostino (m. 430) non tanto per i sei Libri *De musica* rimasti incompiuti al punto in cui avrebbe dovuto cominciare la trattazione del *melos*, quanto per le riflessioni d'indole estetica sparse negli altri scritti. In quell'alba cristiana si snoda il coro dei Padri della Chiesa, di Eusebio, Giovanni Crisostomo, Ilario, ecc.; poi verranno Cassiodoro ed Isidoro di Siviglia, dalle voci dei quali si può apprendere quanto di antico e di nuovo concorresse nella maniera di concepire allora la musica. In sostanza, quei Padri fecero propria l'antica dottrina delle arti liberali, ma cercarono di adattarla ai loro fini pratici, costituendosi paladini del principio che le arti non hanno scopo proprio, ma sono da porre a servigio del culto. Intatto, invece, rimase presso di essi l'altro principio fondamentale della classica dottrina: consistere l'essenza d'ogni arte nell'imitazione della natura. Si attennero pure, quei Padri, alla massima antica che la musica è completamente arte di movimento e la sua azione etica si spiega con i rapporti reciproci fra i movimenti musicali e quelli dell'anima. Dietro l'autorità di Agostino questo canone passò nella teoria medievale di cui divenne uno dei capisaldi, ma vi passò accompagnato dalle nuove teorie della *moralitas artis musicae* e della *compunctio cordis*, con le quali veniva sostanzialmente rovesciata, sul terreno dell'etica, la classica dottrina dell'ethos.

Fra i trattatisti che attingendo all'antichità sembrano

ignorare ciò che accade nel mondo in cui vivono e non aver orecchi e voce che per ascoltare e ripetere le nozioni tramandate da una civiltà prossima a spegnersi; sopra Censorino, Macrobio e Marziano Cappella (V secolo) — gli insegnamenti del quale contenuti nel *De nuptiis Mercurii et philologiae* trovarono un tardo commentatore in Remigio d'Auxerre, — s'eleva la figura del filosofo e uomo di stato Manlio Severino Boezio.

BOEZIO.

Pur vivendo nel Cristianesimo al tempo di Teodorico, del quale fu ministro e dal quale venne fatto morire nel 524, Boezio sembra ignorarne l'arte musicale pratica nei cinque Libri formanti *l'Institutio Musica*. Egli deriva direttamente da Nicomaco e, per la parte riguardante i Toni, da Tolomeo. Dal primo prende la scienza dei numeri, ne forma la base della sua teoria musicale e così inviluppa la speculazione dei suoni nella fitta rete delle dottrine neopitagoriche. Considera pure il simbolismo espresso nei numeri come parte della scienza musicale; però, iniziato come era alle dottrine della scuola platonico-aristotelica, Boezio non giunge fino alle esagerazioni fantastiche del simbolismo neopitagorico. Tenendosi sul puro terreno speculativo, senza possedere una diretta conoscenza dell'antica arte classica, senza dimenticare le dottrine di Platone e di Aristotele, riuscì a Boezio di non alterare la teoria dell'*ethos* e di tramandarla al medioevo che ne fece a proprio modo l'adozione. I suoi cinque libri « de musica » gli conferirono un'autorità di primo ordine; e già fu detto come persino il Rinascimento trovò in essi materia per svolgere le sue tendenze grecizzanti in fatto di musica e di ritorni agli antichi ideali artistici del classicismo.

Solo per dare un'idea delle teorie boeziane, si fa qui presente che la musica vi è divisa in tre categorie :

Mundana, armonia del mondo (macrocosmo) regolata dall'armonia dei numeri;

Humana, quella che regola le armonie fisiche e morali, fra il corpo e l'anima dell'uomo;

Instrumentalis, la musica che si ottiene con qualunque sorta di strumenti, alla loro volta divisi nelle tre categorie degli *inflatilia* (a fiato), *tensibilia* (a corda), *percussionalia* (a percossa).

Il punto di vista di Boezio, assorbito dalla teoria musicale astratta, risulta chiaramente da questo sistema in quanto in esso non è compresa la *musica vocale*, che era quella dominante l'arte del Cristianesimo. Una tale assenza caratterizza bene il punto di vista puramente speculativo di Boezio, passato poi nella teoria medioevale. La quale manifesta un lento avvicinarsi della pura speculazione alla pratica, man mano che il concetto di musica vocale entra nelle definizioni dei teorici. Un primo, timido passo in cotal senso fu fatto da Reginone da Prum (m. 915) nella sua nuova divisione della musica in *naturalis* (la musica *mundana* e *humana* in senso boeziano) ed in *artificialis* (la musica *instrumentalis* di Boezio), in cui esistevano i germi di una osservazione positiva, che servirono a Giovanni Cottonio, nel 12° secolo, a formulare una teoria propria fondata sopra la distinzione degli *instrumenta omnia sonorum*, in due categorie : una *naturale*, l'altra *artificiale*. La categoria *naturale*, secondo Cottonio, è sempre costituita da un genere *mundanum* e da uno *humanum;* ma, a differenza dei neopitagorici e di Boezio, il genere *humanum* non è più quello dell'armonia dei movimenti dell'anima e del corpo, bensì è il

movimento delle *arteriae*, produttrici dei suoni vocali. Si sente dunque il bisogno di far entrare, giunti al 12° secolo, la musica vocale, che domina l'arte viva di allora, nelle categorie fondamentali dei teorici. Occorre però arrivare fino ad Adamo da Fulda, cioè al 15° secolo, per vedere la musica vocale compresa razionalmente in un sistema in cui le antiche categorie boeziane della *Musica mundana ed humana* sono riconosciute di pertinenza della matematica e della medicina; mentre la *Musica artificialis* comprende finalmente le due specie distinte della musica vocale e della strumentale di pertinenza dell'arte.

In quanto alla dottrina dell'ethos, ossia dell'azione psichica prodotta dalla audizione dei diversi tipi di melodie e di ritmi, essa viene tramandata da Boezio ai teorici medievali che citano non solo lui, ma anche le fonti a cui essi attinsero: Walther Odington cita Varrone; Aribone, Adamo da Fulda, Tinctoris, menzionano Platone. Giusta quella antica dottrina classica, i caratteri musicali della forza, della soavità, della mollezza, avrebbero avuto una analoga azione morale a seconda che le melodie greche erano espresse in uno dei tre Modi o scale classiche, corrispondenti ai tre tipi etnici: dorico, frigio e lidio. Senonchè, passata la dottrina dell'ethos nella teoria medievale, questa si trovò a doverne fare un uso fittizio, giacchè se i nomi dei Modi classici erano stati conservati nell'uso, i Toni ecclesiastici del canto gregoriano ai quali furono applicati erano divenuti assai diversi in confronto dei classici Modi greci.

Ora si domanda: quali conoscenze storiche si posseggono circa la primitiva costituzione dei Toni ecclesiastici e l'erronea applicazione fatta ad essi della terminologia usata nell'antichità pei Modi greci?

I TONI ECCLESIASTICI.

Lasciato da parte il sistema bizantino dell'*Ocktoeco*, il cui trapasso nella musica occidentale è ancora oscuro, la prima apparizione dei Toni ecclesiastici nella teoria medievale avviene nel *Trattato delle arti liberali* di Alcuino, segretario di Carlomagno nell' 8° secolo. Si dividono essi in quattro Toni *autentici* e quattro *plagali*, giusta le distinzioni rimaste in uso di poi; ma i loro nomi manifestano una derivazione non attribuibile all'antico classicismo. Giacchè in luogo dei nomi di Dorico, Frigio, ecc. i Toni ecclasiastici vennero chiamati da Alcuino, ad imitazione degli Ecoi bizantini: *Protus*, *Deuterus*, *Tritus*, *Tetrachius* (corruzione di *Tetrardus*), coll'aggiunta di *authentus* oppure di *plagalis*. Questo secondo termine aveva significato di Tono *laterale* del rispettivo autentico, giacchè se il plagale si distingueva dall'autentico a motivo di una maggior estensione dei suoni verso il grave, aveva altresì elementi comuni con esso. (Alcuino dice: « *Quod nomen significare dicitur pars sive inferiores eorum, dum ab eis ex toto non recedunt, et inferiores quia sonus eorum pressior est quam superiorum* ». Ogni canto o salmodia ecclesiastica apparteneva ad un determinato tono plagale od autentico (talvolta i toni si dicevano anche *commixti*), che era schematicamente rappresentato dalla rispettiva scala. Ma è importante osservare tosto che già con Alcuino, — il quale per altro non aveva fatto uso della classica terminologia dei Modi antichi, — l'ordine dei Toni ecclesiastici differiva sostanzialmente da questi. Infatti il primo tono, o Protus, comprendeva l'ottava da *Re* a *re;* il secondo, o *Deuterus*, l'ottava da *Mi* a *mi;* il terzo, o *Tritus*, l'ottava da *Fa* a *fa;* il quarto, o *Tetrardus*, l'ottava da *Sol* a *sol;* mentre il primo tono

dorico dell'antichità classica era da *Mi* a *mi;* il Frigio, da *Re* a *re;* il Lidio, da *Do* a *do;* il Mixolidio, da *Si* a *si*. Diversi quindi sono in Alcuino oltre che i nomi, l'ordine dei suoni nelle scale e la successione ascendente piuttosto che discendente delle scale stesse.

Questa apparizione del sistema dei Toni presentato da Alcuino non è ancora stata sufficientemente spiegata, e la derivazione sua è rimasta incerta ad onta dei tentativi fatti particolarmente dal Riemann di collegarla alla musica bizantina. Certo Aureliano da Reomé, nella *Musica disciplina* della fine del 9° secolo, fa l'importante dichiarazione che « la tecnica della salmodia con le sue distinzioni proviene dalla Chiesa greca». Elementi bizantini serpeggiarono inoltre nella teoria occidentale che, sulle orme della bizantina, ammise per tempo il suono grave *Sol* sotto il *La* del classico sistema *telejon* classico. Ma ciò non basta a spiegare perchè Alcuino, facendo uso di una terminologia di tipo bizantino antico (Protus, Deuterus, ecc.) abbia attribuito i suoi nomi a delle scale costruite diversamente delle greche classiche e delle bizantine. Più logica, invece, sembra la supposizione che l'ordinamento teorico dato ai Toni ecclesiastici da Alcuino provenga da osservazioni fatte direttamente sul gregoriano stesso, e dal bisogno di disciplinare la pratica ordinandola entro un sistema. Sebbene manchevole della prova diretta dei monumenti musicali anteriori al tempo d'Alcuino, il ragionamento logico rende verosimile l'ipotesi che resti di teorie classiche ed elementi di scuola bizantina abbiano concorso, per adattamento, alla costituzione del sistema dei Toni ecclesiastici nella teoria; ripetendo così nella storia il fatto spesso constatato di una teoria che viene a sanzionare le acquisizioni della pratica, a spiegarle ed a disciplinarle mediante regole e sistemi.

I teorici del medioevo, venuti subito dopo Alcuino non si comportarono diversamente.

Il loro sforzo è diretto a creare delle distinzioni o categorie, nella vasta massa dei canti della Chiesa latina. Fatica improba; giacchè, date le origini ed i caratteri di questi canti già osservate nei primi appunti di questo corso, doveva riuscire ben difficile trovare delle leggi che fossero applicabili a tutti. I punti di riferimento che in essi si cercarono per giungere alla loro classificazione furono dapprima la nota finale (*Finalis*) e la diversa estensione del canto sopra o sotto questa nota finale (*Ambitus*). Più tardi, cioè nel 10° secolo, si pervenne a formulare la regola della ripercussione di una nota dominante sulle altre (*Repercussio*). Giovandosi dei primi due elementi, Aureliano da Reomé, nella diocesi di Langres, si valse di parole convenzionali, che diceva di aver ricevuto da alcuni monaci bizantini, per proporre dei moduli melodici svolti sulle vocali delle stesse parole. Ogni modulo avrebbe dovuto servire di termine di confronto ai singoli toni. Le parole erano:

Noanoeane per il primo tono, od *Authentus Protus;*
Noeais pel secondo tono o *Plagis Proti;*
Noneanoeane pel terzo tono, o *Authentus Deuterus;*
Noeagi, pel quarto tono, o *Plagis Deuteri;*

e così di seguito per tutti gli otto toni. Servendosi della esposizione di queste formule fatta nel *De Tonis et psalmis modulandis* attribuito ad Ubaldo (m. 930), ove essendo impiegato il sistema di notazione coi segni detti Dasia, da Ubaldo trattati nel *De Musica Enchiradis* (v. App. N. 15), è resa possibile la lettura degli intervalli, — si ottiene un quadro abbastanza esatto dell'idea seguìta da quei primi teorici medioevali nella

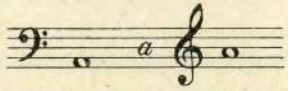
classificazione delle melodie per toni (v. App. N. 16). La nota *finalis* faceva naturalmente da capo saldo, e la distinzione fra tono autentico e tono plagale avveniva sulla base dell'*ambitus*, a seconda che la melodia si estendeva sopra (autentico) o sotto (plagale) la nota finale.

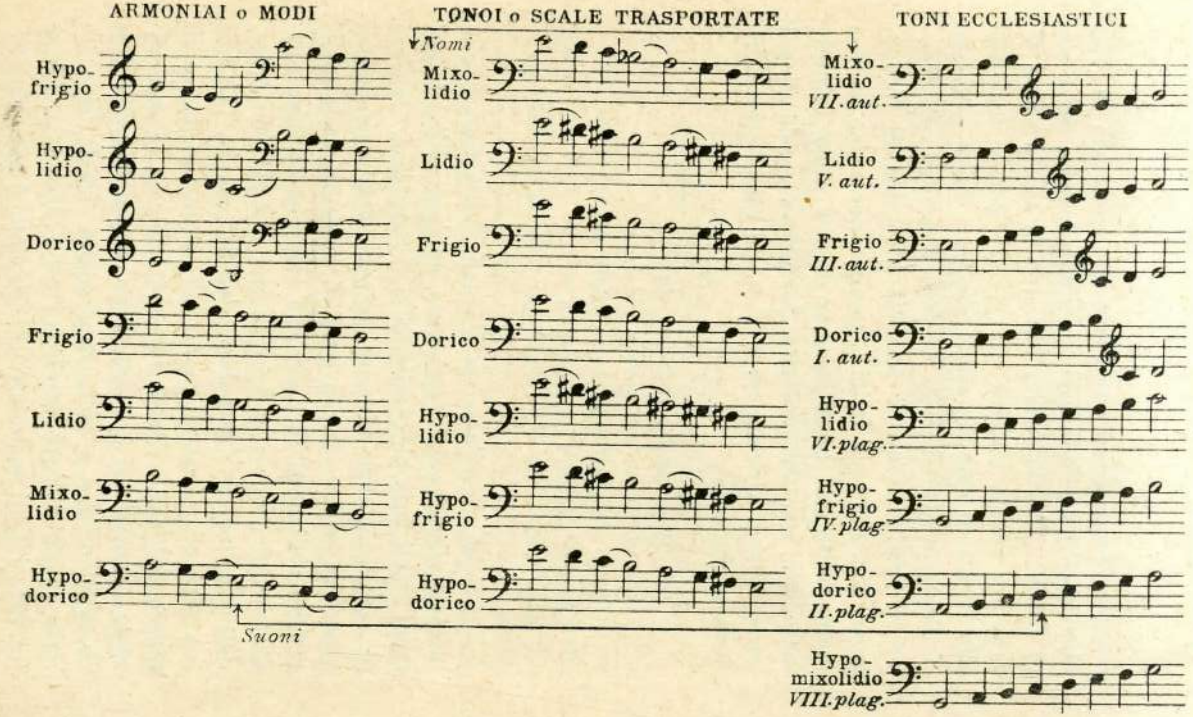
NUOVI NOMI DEI TONI ECCLESIASTICI.

In Aureliano da Reomé la terminologia dei Toni ecclesiastici non è diversa da quella usata da Alcuino.

Ora, in un trattarello anonimo intitolato *Alia musica* (che si trova accodato agli scritti di Ubaldo e si attribuisce quindi a costui od almeno al tempo in cui Ubaldo visse) si incontrano, in luogo dei termini di *Authentus protus*, ecc., usati da Alcuino per definire i Toni, quelli dell'antica terminologia classica: Dorico, Frigio, Lidio, Mixolydio, Hydorico, ecc. Nomi, questi, che applicati ai Toni ecclesiastici servono a designare delle scale ben diverse da quelle alle quali la teoria antica li riferiva. Per spiegare un tale equivoco, che ebbe per conseguenza l'adozione di una terminologia classica usata erroneamente lungo tutto il medioevo e conservata fino ai dì nostri al gregoriano, è necessario tener presente come Boezio, attingendo a Tolomeo l'esposizione da lui fatta delle antiche scale, presentò coi nomi di Dorico, Frigio, Lidio, ecc. non le vere e proprie Armoniai o Modi dell'antica Grecia, ma i Tonoi, o scale trasportate, che anche presso l'antichità si servivano degli stessi nomi dei Modi.

Nella tavola seguente, si può constatare come avvenne effettivamente l'equivoco di questa erronea attribuzione degli stessi nomi a cose diverse. Nella

prima colonna a destra sono esposti i Modi (Armoniai) greci nell'ordine antico che li disponeva dall'alto in basso. Ma è da notare come in questa disposizione due Modi, l'*Hypofrigio* e l'*Hypolidio*, che avrebbero dovuto trovarsi sotto all'*Hypodorico*, dovettero dalla teoria antica essere trasportati all'ottava alta, per la semplice ragione che nel sistema Telejon (perfetto) greco, costituito da due ottave con quindici suoni, da  essi avrebbero sorpassato, col loro *sol* e *fa* gravi, il limite estremo grave stabilito nel suono *La*. Nella seconda colonna, nel mezzo, sono ordinati i Tonoi o scale trasportate di Tolomeo, riportate da Boezio. In queste scale vengono riprodotte le *Armoniai*, o *Modi*, secondo l'ordine dei suoni che ne determinava il carattere e l'*ethos*, ma trasportate in modo da esserne i suoni distribuiti fra le due note estreme, *Mi* e *mi*, della scala Dorica. Non dovendo più, Tolomeo, tener conto della estensione del sistema Teleion, l'ordine dei nomi venne da lui conservato senza bisogno di trasposizioni all'ottava alta; soltanto che lo stesso Tolomeo presenta in basso l'Hypodorico e procede dal basso all'alto (e non dall'alto al basso come si rappresentavano le Armoniai). Tramandato questo ordinamento dei nomi tolomaici da Boezio ai teorici del medioevo, esso venne applicato erroneamente ai suoni delle Armoniai o Modi: il che si potrà constatare osservando, nella terza colonna, i suoni dei Toni ecclesiastici corrispondere ai suoni delle Armoniai o Modi greci, mentre i nomi degli stessi Toni ecclesiastici sono quelli dei Toni, o scale trasportate, citate da Boezio come le prese da Tolomeo.

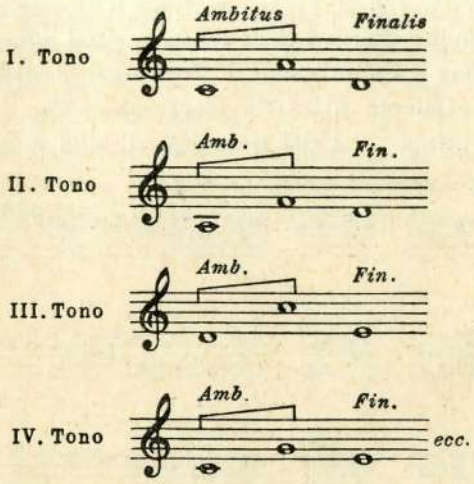

ARMONIAI o MODI
TONOI o SCALE TRASPORTATE
TONI ECCLESIASTICI
Nomi
Suoni
Hypo-frigio
Hypo-lidio
Dorico
Frigio
Lidio
Mixo-lidio
Hypo-dorico
Mixo-lidio
Lidio
Frigio
Dorico
Hypo-lidio
Hypo-frigio
Hypo-dorico
Mixo-lidio VII. aut.
Lidio V. aut.
Frigio III. aut.
Dorico I. aut.
Hypo-lidio VI. plag.
Hypo-frigio IV. plag.
Hypo-dorico II. plag.
Hypo-mixolidio VIII. plag.

Le denominazioni di *Protus, Deuterus,* ecc., adottate da Alcuino, rimasero però in uso ancora per parecchio tempo dopo che l'anonimo trattatista di *Alia musica* offrì il primo esempio dell'adozione dei nomi di *Dorico, Frigio, Lidio,* ecc. Nè la teoria cessò di costruire regole intorno agli stessi *Toni ecclesiastici* allo scopo di stabilire quali fossero i segni distintivi di ciascuno di essi. Sulle orme di Aureliano da Reomé si sostituirono alle formule bizantine di *Noeoegane,* ecc. dei versi latini a scopo mnemonico (*versus memorialis*), sui quali stavano svolte delle formule melodiche per ciascun tono. La prima parola d'ogni verso serviva a designare il Tono al quale corrispondeva la melodia :

Primum quaerite regnum dei.
Secundum autem simile est huic.
Tertia dies est quo haec facta sunt.
Quarta vigilia venit ad eos.
Ecc.

E poichè Aureliano da Reomé aveva notato che le caratteristiche dei Toni erano evidenti all'inizio dei canti degli Introiti, Antifone e Comunioni, mentre al contrario negli Offertori, Responsori e Invitatori erano da cercarsi nelle frasi di chiusura, non mancarono ordinatori di canti che seguirono anche questo metodo, come si verifica nel Tonale Missarum, detto Codice di Montpellier, dell' 11° secolo. Ciò forma però eccezione. Il punto più sicuro pel riconoscimento del Tono rimase la nota finale, e le osservazioni dei teorici si concentrarono, dopo che sulla *finalis,* sull'*ambitus* e sulla *repercussio.* Negli *Octo tonora* di un trattato attribuito ad Oddone di Cluny (m. 943), i Toni ecclesiastici (*Differentiae*) appaiono di-

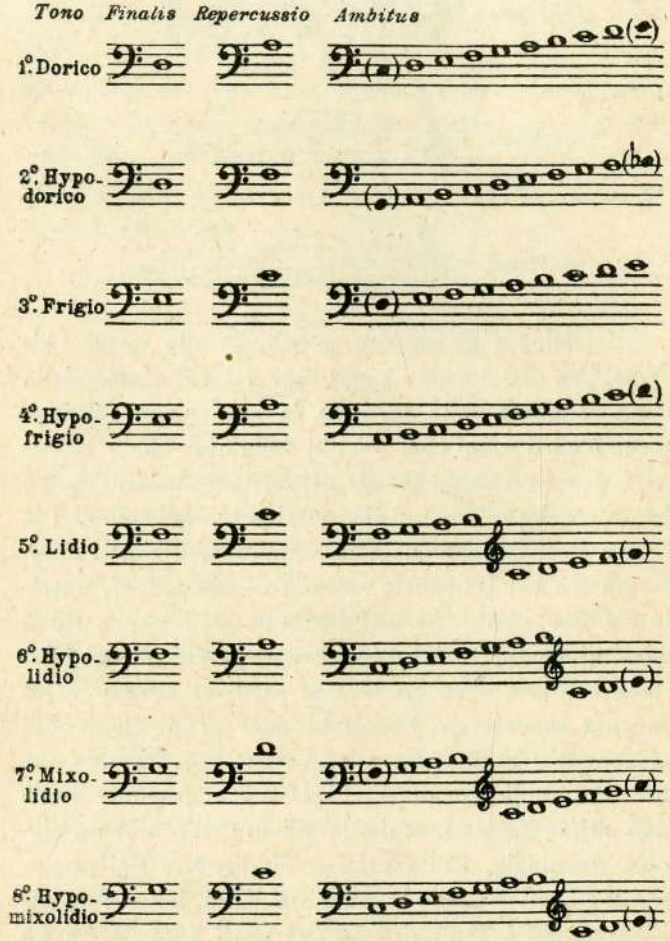
stinti a seconda dell'*ambitus* delle melodie, preso in rapporto con la nota finale:



Nel *Dialogus de musica*, attribuito allo stesso Oddone, ma che se non è suo uscì nel 10° secolo dalla zona dominata dalle sue idee, le osservazioni fatte intorno a certi suoni che, più alti della nota finale, dominano la melodia con le soventi loro ripercussioni, danno luogo a delle regole pel riconoscimento dei singoli Toni. La *Repercussio*, quale elemento distintivo del tono, forma già nel 10° secolo materia di discussioni, e nella *Commemoratio brevis*, attribuita ad Ubaldo, trova esemplificazioni nelle otto formule di chiusa del Gloria dei Salmi, sulle parole: *et nunc et semper et in saecula saeculorum amen;* in quei Tropi cioè, che, crescendo poi di numero, trovarono una formula abbreviata nelle vocali EUOUAE contenute nelle due ultime parole *saeculorum amen* dell'ora citata piccola doxologia. Dalla pratica di disporre nei manoscritti i canti secondo l'ordine dei Toni derivarono poi i Tonari ed i Tropari, uno dei quali è quello di un

Domini Fruodolfi scritto nel secolo 11°, ove la terminologia dei Toni è ancora quella bizantina di Alcuino (v. App. N. 17).

Così, punto d'arrivo della teoria svoltasi intorno alle *differentiae* caratterizzanti i Toni ecclesiastici, è il quadro seguente al quale s'accompagnano i nomi usati la prima volta dal trattatista di *Alia musica*:



Resta da osservare: a) che alla *Finalis*, quale nota risolutiva del Tono e del pezzo, è riconosciuta dalla teoria medioevale una importanza non rilevata dall'antichità classica, onde la *Finalis* preludia a ciò che sarà la nota tonica nella moderna tonalità; *b*) che l'*Ambitus* serve a determinare i limiti dei Toni all'acuto ed al grave; *c*) infine la *Repercussio* acquista un significato di *nota dominante* affine a quello che assunse assai più tardi nella tonalità moderna.

LA NOTAZIONE

I TRATTATISTI MEDIEVALI E LA NOTAZIONE FINO A GUIDO D'AREZZO.

Oltre alle teorie svolte intorno ai Toni ecclesiastici, i primi trattatisti presero talvolta in considerazione anche un altro elemento musicale intrinseco alla pratica dell'arte: la notazione. Di essa s'occuparono in vario modo: facendo accenni alla scrittura musicale allora in uso pel canto liturgico; impiegando forme di notazioni ingegnose, allo scopo di rendere più chiare le loro esemplificazioni e dimostrazioni; proponendo nuovi metodi di scrittura musicale con l'intenzione di sopperire alle imperfezioni della notazione usata. Sul terreno paleografico la teoria musicale offre quindi degli elementi preziosi alla storia della musica. Chè non concorre solo a trovare la chiave della spiegazione dei più antichi monumenti neumatici, ma a chiarire le cause del lento progredire dell'arte, almeno fino al tempo di Guido d'Arezzo, ed a sollevare un velo sul processo della psiche musicale in via di vincere le difficoltà con cui si trovava a dover combattere ai fini dell'arte pratica.

NOTAZIONE ALFABETICA.

Mentre la antica notazione greca si era servita delle lettere dell'alfabeto, capaci di individuare ciascun suono della melodia ma senza la possibilità di rappresentare innanzi all'occhio il disegno di essa, il primo medioevo si valse di una scrittura in cui mancava

il modo di precisare i suoni sia come altezza sia come durata, ma che rendeva vagamente, coll'aiuto del gesto della mano, innanzi all'occhio, l'immagine delle ondulazioni melodiche verso l'acuto ed il grave.

Della scrittura musicale alfabetica rimasero però tracce presso i trattatisti medioevali, che ne fecero un uso particolare imitando Boezio, il quale se n'era servito per simbolizzare, con le lettere, i suoni nelle dimostrazioni sul monocordo. Notkero il Balbo ed Ubaldo si servivano delle prime sette lettere dell'alfabeto ad indicare i suoni da noi chiamati *do, re, mi, fa,* ecc. Con Notkero, che pure delle lettere si servì non solo pel monocordo ma anche per i suoni delle canne dell'organo, s'inizia la adozione delle lettere per certe forme di scrittura della musica strumentale. Oddone di Cluny modificò però ben presto di queste lettere il significato in corrispondenza ai suoni della scala. Egli le fece, cioè, corrispondere ai suoni dell'antica scala greca, che cominciava col *La* profondo.

Quindi la lettera *a* divenne espressione del nostro *la;* il *b* del *si;* il *c* del *do,* ecc.

Diede ancora, Oddone, alla lettera *b* due forme: una di *b* rotondo (*be rotundum,* ovvero *mollis*) per indicare il *si bemolle;* l'altra di *b* quadrato (*be quadratum,* ovvero *durum*) per il *si naturale.* Con tale significato le denominazioni alfabetiche oddoniche restarono nell'uso della musica strumentale di poi (intavolature d'organo e di liuto), e restarono ancora come nomi delle note musicali presso i tedeschi e gli inglesi fino ai giorni nostri.

NOTAZIONE NEUMATICA.

All'infuori dei trattati, impiegata dal canto gregoriano e dalle musiche profane, diffusa ovunque in Oc-

cidente il gregoriano fosse penetrato, è la notazione detta neumatica (1), d'onde deriva, attraverso vari stadi di evoluzione, la notazione figurata moderna.

I primi accenni che di essa fanno i teorici del Medioevo, a cominciare da Aureliano de Reomé, sono del 9° secolo, e dello stesso tempo sono pure i più remoti monumenti pervenutici, mentre una più numerosa copia di essi appartiene al 10° secolo.

Ma già i teorici del tempo lamentano l'imprecisione dei segni di questa notazione. Ubaldo, anzi, ne sottolinea le manchevolezze, stabilendo un raffronto con l'antica notazione alfabetica greca, mercè la quale un canto si poteva imparare anche senza che il maestro ne suggerisse prima, a memoria, la melodia: « per has omne melum annotatum etiam sine docente postquam semel cognitae fuerint valeat decantari, quod his notis, quas nunc usus tradidit, quaeque pro locorum varietate diversis nihilominus deformantur figuris, *quamvis aliquid prosint ad rememorationis subsidium, minime potest contingere* ». Tali parole di Ubaldo, contenute nel trattato *Musica Enchiriadis*, provano tre cose:

1°) Che la notazione neumatica prima del 9° secolo era da tempo conosciuta.

2°) Che le figure delle neume avevano al tempo di Ubaldo raggiunta certa varietà di forme a seconda dei paesi in cui venivano scritte.

3°) Che esisteva una tradizione orale dei canti della Chiesa latina, con la quale la notazione neuma-

(1) L'etimologia del termine *neuma* non è ancora accertata. La parola può derivare tanto da *pneumata* (accento grammaticale), quanto da *neuma* (segno, gesto). Riemann non esclude nemmeno l'ebraico *naimah* = dolcezza, che nel Talmud ha anche significato di melodia.

tica stava in stretta dipendenza e senza la quale la neumazione si dimostrava insufficiente ad esprimere la melodia (« quamvis aliquid prosint ad rememorationis subsidium, minime potest contingere »).

ORIGINE DELLE NEUME.

Lasciando da parte ciò che intorno alla origine delle neume scrissero il Fétis, il Nisard ed altri, per fermarci solo alle conclusioni, in massima oggi accettate, del De Coussemaker, Thibaut, Riemann e di quei Benedettini che or non è molto dimoravano in Solesmes, sembra fuori di dubbio che i suoi segni fondamentali più semplici, dai quali derivarono gli altri, sono quelli degli accenti grammaticali (Prosodie) dei grammatici alessandrini (un Aristofane, grammatico, introdusse, verso il 180 av. Cristo, queste prosodie nella scrittura greca).

Una testimonianza in tal senso la reca un trattato della Vaticana (Cod. Pal. lat. 235, fol. 38 v. del 10° od 11° secolo), fatto conoscere dal benedettino Dom Mocquereau, in cui l'Anonimo scrittore dichiara: « De accentibus toni oritur nota (figura) quae dicitur neuma ».

Ora le antiche Prosodie erano distinte in tre categorie. La prima, dei *Tonoi*, comprendeva la

Prosodia	oxeia	=	accento	acuto
»	bareia	=	»	grave
»	perispomene	=	»	circonflesso

La seconda, dei *Cronoi* (tempi), conteneva la

Prosodia	macra	=	lunga
»	bracheia	=	breve

Infine la terza, dei *Pneumata* (respiri), era formata dalla

Prosodia	daseia	=	spirito aspro
»	psilé	=	» lene

Di queste Prosodie, le tre della prima categoria hanno senza dubbio costituito le neume semplici che, giusta l'ipotesi del Wolf, possono aver trovato impiego nel canto salmodico detto *accentus* della Chiesa greca e latina e che il Thibaut ed il Wellesz, precisando meglio, vorrebbero che fossero state usate per indicare le interpunzioni del versetto sulle quali avveniva la modulazione cadenzale della voce cantante nel tono di lezione (accentus). Logica conseguenza della introduzione del concentus, o canto ornamentale liturgico nel quale dei gruppi di suoni cadevano sopra la vocale di una sola sillaba, sarebbero state le neume composte, aventi appunto l'ufficio di rappresentare quei gruppi di suoni.

In qual maniera sia avvenuta la graduale evoluzione delle neume semplici, rappresentate dai tre accenti acuto, grave e circonflesso, non si è potuto stabilire, giacchè mancano gli elementi necessari a formulare una seria ipotesi. La notazione bizantina, la quale, dato il tempo (5° sec.) a cui sono fatti risalire i monumenti più antichi, dovrebbe concorrere a far luce intorno allo stato nel quale si sarebbe trovata la notazione occidentale al tempo in cui di questa mancano le notizie ed i monumenti, non serve ad altro che a dimostrare come — coi nomi di *Oxeia* (´ accento acuto), *Bareia* (` accento grave), *Syrmatike* (~ accento circonflesso), ecc. — essa si fosse servita delle stesse fonti greche delle Prosodie. Ma, in quanto a parentele sostanziali è bene tener presente che la no-

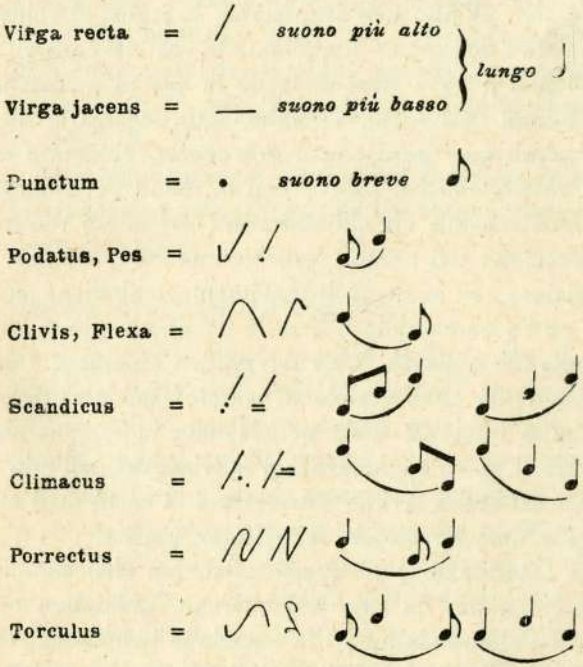
tazione bizantina, a differenza della occidentale neumatica, precisa la grandezza degli intervalli fra suono e suono; e che il metodo col quale si leggono i manoscritti musicali bizantini del tempo della formazione delle neume ha un punto debole: quello di essere fondato sopra quanto insegna la teoria bizantina di parecchi secoli ad essi posteriore; come fece, ad esempio, il Thibaut allorchè si valse di un manoscritto dell'undecimo secolo del monastero di Leimon sopra Lesbo, per decifrare un palinsesto attribuito dal Gastoué al 4°-5° secolo, contenente gli Inni di Effremo.

TAVOLE NEUMATICHE.

Intorno ai nomi delle neume ed alla loro partecipazione ad un complesso sistema di notazione non esistono più dubbi, dopo che sono state poste in luce le tavole che le raccolgono in alcuni codici di Roma, Murbach, Ottobeuren, Tolosa. Il metodo comparativo adottato dai Benedettini di Solesmes per la decifrazione dei codici più antichi ha condotto a risultati positivi, ed anche la risoluzione del problema più scabroso riguardante il diverso od uguale valore di durata da attribuire alle note ha fatto dei progressi. A questo riguardo sono da tenersi in considerazione i risultati raggiunti da Peter Wagner, il quale ha potuto servirsi di antiche testimonianze di molto peso per concludere che, fino al 12° secolo, la teoria musicale riconobbe alle neume la facoltà di esprimere dei diversi valori di durata: la *virga recta* / che ha servito ad indicare un suono lungo e più alto del precedente; la *virga jacens* — un suono pure lungo ma più basso; il *punctum*. un suono breve. Applicando questo principio alle neume composte, ove uno o più punti con-

corrono con la virga a formare la figura, Peter Wagner è pervenuto ad una trascrizione dei segni neumatici in cui sono riprodotte le durate delle lunghe e delle brevi.

Naturalmente, l'espressione ritmica di queste trascrizioni è soltanto relativa, giacchè la successione dei valori avviene senza sbarre di misura e gli accenti devono essere quelli del ritmo oratorio. Ecco alcune fra le principali figure neumatiche con la trascrizione proposta da Peter Wagner:



Coll'aggiunta di altri punti variamente disposti (*praepunctis, subpunctis, praebipunctis*), questi raggruppamenti possono essere accresciuti di uno o più suoni. Sono ancora da citare le neume di abbelli-

mento, quali il *Quilisma* e le forme *liquescenti* introdotte a mezzo di segni speciali nei gruppi normali per indicare ove e come debba cadere l'abbellimento.

LA CHEIRONOMIA.

Già si è visto come la notazione neumatica fosse incapace di rappresentare con precisione le varie ampiezze degli intervalli intercorrenti fra nota e nota del canto fermo e calcolasse sulla memoria dei cantori, a richiamare la quale essa serviva d'ausilio. Ma pare certo che, all'atto dell'esecuzione, la stessa si valesse di un altro mezzo per disciplinare le voci dei cantori, ai quali non doveva riuscire facile la lettura a distanza dei minuti suoi segni. Complemento necessario furono quindi quei gesti che il *praecentor*, chiamato anche *cheironomikos*, faceva con la mano per indicare gli innalzamenti ed abbassamenti dei suoni durante l'esecuzione del canto. Antichissimo fu quest'uso di esprimere con la mano il movimento melodico; tanto che ne ha tramandato il ricordo persino la più remota iconografia egiziana. Una tal pratica chiamata Cheironomia (da *chéir* = mano e *nemein* = guidare) divenne parte integrale della neumazione in quanto che, mentre il gesto traduceva col movimento nell'aria la figura del segno scritto, provvedeva in certo qual modo alle manchevolezze della forma grafica.

La constatazione di questo elemento cheironomico fece chiamare, da Don Mocquereau, « Notation oratoire ou cheironomique » la notazione neumatica, ove egli parla del Cod. 390 di S. Gallo da lui riprodotto in fac-simile qualche anno prima che il Fleischer portasse parecchi dati a sostegno della tesi cheironomica.

Nota alla antica musica liturgica della Chiesa gre-

ca, per testimonianza di Goar che ne tratta nell'*Euchologium graecum*, la *cheironomia* fu usata pure in Occidente. Non ne lascia alcun dubbio ciò che di essa dice un Johannes presbiter in un codice cassinese dell'undecimo secolo: « Uno magister in medio stat, sacris vestibus indutus. qui dicitur cheronomico, sinistra mano baculum episcopi vel abbati tenens, quasi potestate ab eo accepta, dextra manu sursum tenes ut omnes aspiciant, et ille per studium artis neumarum casibus demonstrat ut diximus, serena voce ostendens per quinque neumas in quinque cordis ascendit vel descendit per gradibus cordarum tonando: ita illa neuma, qui per quinque gradibus cordarum tonando ascendit vel descendit serenimpha vocatur ». (v. App. N. 3).

Data solisticamente l'intonazione con la sereninfa, il cheiromikos passava poi alla cheironomizzazione del canto collettivo.

FORME DIVERSE DI NEUME.

Già fu detto che la varietà delle forme di notazione neumatica era stata fino dal 10° secolo constatata da alcuni trattatisti; ora la paleografia è pervenuta a risultati uguali, quando, dopo aver ravvisato nella notazione di certi gruppi di manoscritti provenienti da speciali centri di cultura dei caratteri locali in confronto di certi altri, adottò il sistema di classificare per regioni i varî tipi di scrittura musicale. Ma la paleografia, dietro la quale si muove la storia della musica lungo quei lontani secoli, non ha potuto per lungo tempo dire l'ultima parola sopra le forme primitive del neumatismo, arrestata o sviata come fu da due ordini di fatti. In primo luogo lo studioso dovette fermarsi innanzi alla mancanza di codici musicali d'o-

rigine occidentale che risalissero più indietro del 9° secolo e ci parlassero del periodo di formazione di quella scrittura. Giacchè i manoscritti più antichi — cioè il *Cantatorium* 359 e l'*Antifonarium* 339 di S. Gallo, l'*Antifonarium* 121 di Einsiedeln, il Cod. 239 di Laon ed altri, — fatta esclusione della Bibbia di Amiata studiata dal Fleischer e del Ms. Regin. 215 della Vaticana illustrato dal Bannister, ove la notazione appare aggiunta da mano posteriore alle origini dei codici — palesano nelle loro notazioni un grado già avanzato di sviluppo del neumatismo. In secondo luogo: a far deviare le deduzioni storiche logicamente ricavabili dalla paleografia ebbe gran parte la leggenda creata dal tardo cronista dell'abbazia di S. Gallo, Ekkehardo IV; leggenda secondo la quale quest'antico monastero sarebbe stato il depositario dell'autentico canto romano, conservato ne' suoi codici musicali superstiti. Sfatata quella leggenda dalla critica moderna, con essa crollò la base su cui si fondava l'autorità dei codici sangallesi. Al tempo stesso la paleografia fece svanire anche l'ultimo elemento che avrebbe servito a collegare questi codici con Roma; giacchè fu dimostrato che la loro forma di notazione appartiene al gruppo dei manoscritti nordici in cui predomina il tipo inglese.

In questi ultimi tempi, però, qualche luce nuova è stata fatta sul vasto corpo delle notazioni neumatiche, appartenenti al 10°, 11° e 12° secolo, sparse nelle biblioteche e negli archivi d'Europa. Dietro un'osservazione per se stessa abbastanza semplice, ma che Peter Wagner ha potuto estendere ad una quantità di codici di origine diversa, si è raggiunta la certezza che dal 10° al 12° secolo i notatori di musiche in Occidente hanno usato due tipi di scrittura essenzialmente di-

versi. Il primo conferiva alla scrittura neumatica una relativa espressione diastematica in quanto servendosi delle neume semplici e composte disposte a varie altezze, riusciva ad indicare non i veri e propri intervalli correnti fra suono e suono nell'interno della neuma composta, ma i rapporti di altezza e di gravità fra l'una e l'altra neuma composta. Il secondo tipo invece, si è limitato a conservare alle figure l'espressione cheironomica. In questa forma non esiste alcun significato diastematico, perchè le neume vi si trovano disposte in maniera rettilinea.

Sarebbe ora difficile dire quale delle due forme, diastematica o cheironomica, possa costituire l'archetipo da cui l'altra è derivata; sebbene Peter Wagner propenda a ritenere come tale il tipo diastematico. Ma è certo che il principio di neumazione a carattere diastematico trova larga rappresentanza nei codici cassinesi e beneventani; ha lasciato tracce profonde nella notazione così detta longobarda o italiana; e si può ancora riscontrare nella notazione aquitana, inglese e messina, malgrado che ciascuna di queste abbia dei caratteri propri. Servano di esemplificazione per le varie regioni i facsimili riprodotti in Appendice: pagine cioè del famoso Sacramentario dell'Abate Desiderio, codice cassinese del secolo 11° in notazione longobarda (v. App. N. 18); di un Codice Vaticano del secolo 11° (N. 19), ove le neume scritte sopra un testo liturgico ambrosiano richiamano la notazione mozarabica; di un Codice con neume a punti sovrapposti, cioè con notazione aquitana o del Sud della Francia (N. 20); del Tropario di Wincester, con notazione inglese (N. 21). Il codice di Laon, appartenente al 10° secolo, ci parla, con la sua notazione (N. 22) detta messina, della città di Metz,

celebre per la Schola che ai tempi di Pipino gareggiò con quella romana; mentre il frammento del *Missale plenarium* scritto nella Francia del Nord verso la metà del 12° secolo (N. 23) in una notazione che è ancora quella di Metz completa la serie degli esemplari del tipo diastematico, coi quali rimane provato come di questo tipo siansi serviti gli annotatori di gran parte dei più importanti centri musicali europei. Da questa constatazione è partito Peter Wagner per ravvisare nella neumazione diastematica l'archetipo romano da cui sarebbero discese le notazioni della stessa specie usate negli altri paesi.

Al secondo tipo di notazione, detta cheironomica, appartengono i codici di S. Gallo, di cui uno de' più antichi è il celebre *Cantatorium*, o Cod. 359 del 10° secolo (v. App. N. 24). In questo, come nei manoscritti dello stesso tipo, le figure sono poste sullo stesso piano, ed anche quando la loro disposizione non è perfettamente rettilinea, non rispondono al principio diastematico. San Gallo, quindi, poco avrebbe di comune con Roma in quanto al metodo della notazione, e dovrebbe anzi rappresentare la decadenza dell'archetipo romano. In mancanza però di monumenti romani, questa opinione, affacciata da Peter Wagner, deve rimanere allo stato di ipotesi.

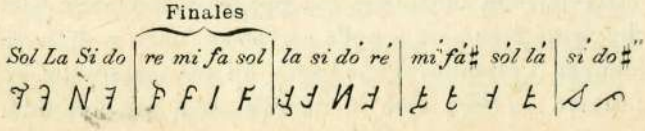
Comunque, le conseguenze delle due diverse pratiche notative sembrano facili da ricavare. Nei luoghi ove dominò il secondo metodo cheironomico, si cercò provvedere alle imperfezioni della scrittura ricorrendo a dei mezzi ausiliari: lettere dell'alfabeto, segni convenzionali, ecc. Questi espedienti, escogitati alcuni nel monastero di S. Gallo, altri in quello di Reichenau, d'onde si diffusero al Nord, ebbero lo scopo di precisare le grandezze degli intervalli correnti fra i

diversi suoni; grandezze che le neume scritte nella decadente forma rettilinea non erano capaci di rappresentare. In Italia, invece, ove il primo metodo non fu abbandonato e la neumazione continuò a rappresentare i rapporti reciproci di suono dei gruppi neumatici, si giunse, nella prima metà del secolo IX° al perfezionamento della lettura degli intervalli mercè la collocazione delle neume sul rigo concepito da Guido Monaco di Arezzo.

I SEGNI AUSILIARI.

La varietà dei rimedi immaginati per giungere alla espressione grafica diastematica dei suoni non permette di seguirne tutte le forme conservate nei codici. Solo diremo che la teorìa, che non meno della pratica aveva bisogno di mezzi precisi per le sue dimostrazioni e conservò a sè lungamente l'uso della notazione puramente alfabetica latina di classica tradizione, si servì pure pe' suoi scopi di qualche mezzo nuovo. Ubaldo, ad esempio, cercò di rappresentare gli intervalli dividenti i vari suoni prendendo per base le sei corde di uno strumento. Riprodusse, cioè, l'immagine di queste corde formandone un rigo di sei linee, e pose al principio degli interlinei la lettera *t* per il tono, oppure *s* per il semitono, collocando poi il testo da cantarsi fra le linee.

Ricorse Ubaldo anche al segno della προσωδία δασεῖα, cioè allo Spiritus asper ⊦ , per ricavarne quattro figure diverse che esprimessero i suoni delle quattro *Finales* dei Toni ecclesiastici:



Capovolgendo e rovesciando queste figure, ad imitazione dell'antica notazione strumentale greca, egli ricavò un sistema di segni capaci di precisare ogni suono della scala mediante una figura diversa: sistema utile a lui, che aveva bisogno di esprimere chiaramente le sue teorie, ed utile anche a noi, perchè con esso ci è reso possibile decifrare i suoi esempi. Non era però un sistema di notazione artistico e riconduceva la scrittura musicale a ciò che era la notazione greca col suo alfabeto.

In S. Gallo poi, Notkero il Balbo, se non ne fu il creatore, ebbe almeno l'idea di spiegare le *litterae significativae* aggiunte alle neume nei codici sangallesi; *litterae* che per erronea traduzione furon dette romaniane da quel Romanus cantore che, in via per Metz insieme all'altro cantore Petrus, avrebbe lasciato a S. Gallo l'Antifonario gregoriano portato da Roma. Nella sua *Explanatio*, Notkero ne spiegava così il significato:

A, ut altius elevetur, admonet.

B, secundum litteras quibus adjungitur, ut bene multum extollatur, vel gravetur, sive teneatur.

C, ut cito vel celeriter dicatur.

D, ut deprimatur demonstrat.

E, ut equaliter sonetur eloquitur.

F, ut cum fragore seu frendore feriatur.

Ecc.

Avevano quindi, tali *litterae*, significato talvolta ritmico, talvolta dinamico; ma per l'uso inconseguente che se ne fece esse a nulla servirono; anzi, a detta di Joannes Cottonius, concorsero ad aumentare le incertezze: « Nam cum in neumis nulla est certitudo,

notae suprascriptae non minorem praetendunt dubitationem, presertim cum per eas multae dictiones diversarum significationum incipiant, ideoque ignoratur quid significent ».

Contemporaneamente a Guido d'Arezzo, Ermanno lo Sciancato tentò di rendere più sicuro il significato diastematico delle neume col porre loro accanto delle lettere esprimenti l'intervallo che il cantore doveva eseguire passando da un suono all'altro. Queste furono, in linea ascendente :

E = Equat, pei suoni uguali.
S = Semitonium.
T = Tonus.
T S = Tonus cum semitonio.
T T = Ditonus.
Ecc.

Con l'aggiunta di un punto le stesse formule abbreviative servivano anche ad esprimere gli intervalli in linea discendente (v. App. N. 25).

Un altro sistema di segni aggiunti esplicativi delle neume ebbe una certa diffusione fra il secolo 11° ed il 13° : la così detta *notazione boeziana*. Fu chiamata in tal modo perchè era una applicazione della serie di lettere da *A* a *P*, usata da Boezio per la dimostrazione dei rapporti dei suoni sul monocordo; e perchè era ritenuto che Boezio avesse usato le lettere latine in luogo delle greche. Così si accompagnarono le lettere alle neume affinchè ne indicassero con precisione i suoni. Con questa applicazione venne resa intelligibile anche a noi la notazione neumatica del prezioso Codice di Montpellier (v. App. N. 26) e di altri, come il Bodley 572 di Oxford.

NOTAZIONE GUIDONICA.

Ma non era con simili espedienti che si poteva giungere alla soluzione definitiva del problema della notazione.

Per avviarsi verso una meta certa, occorreva attenersi alla sola neuma, senza complicanze d'altri segni incapaci di rappresentare all'occhio il disegno della melodia; e poichè nella neuma stessa esisteva embrionalmente la capacità di rendere l'immagine della melodia, sola via d'uscita era di trovare un mezzo grafico sicuro che permettesse alla neuma di precisare gli intervalli dei suoni in essa contenuti. Per rendere diastematica l'espressione grafica della neuma, senza nulla togliere alla sua facoltà plastica utile all'occhio, le si doveva dare un punto d'appoggio: una linea-nota. Una linea, cioè, che avesse significato di un determinato suono. Il primo suggerimento in cotal senso venne dagli amanuensi e dalla necessità di tracciare una linea a secco nella pergamena mediante un uncino, allo scopo di poter scrivere, dietro l'orma di essa in maniera rettilinea, le neume sopra le parole. Vennero poi le linee a colore, con la funzione specifica di linee-nota.

In esse, il colore serviva ad indicare quale fosse il suono della neuma che sopra vi cadeva. In generale la linea gialla venne fatta corrispondere al suono Do, la rossa al suono Fa. Mancando il colore, o per precisare meglio il senso della linea-nota si ricorse ancora alla notazione letterale latina, col fare uso delle lettere come chiavi poste a capo delle linee: il *C* per il Do, la *F* per il Fa, poi il *G* per il Sol.

Malgrado ciò, mancava ancora uno stabile e regolare ordinamento delle neume entro gli spazi lasciati dalle righe.

A questo provvide Guido d'Arezzo, forse preceduto da qualche prova dello stesso genere fatta in Corbie, se le cronache di questo monastero, all'anno 986, non mentono. A lui spetta per altro il merito da tutti riconosciuto di aver riunito in un sistema ordinato e preciso i vari tentativi e di aver offerto un sistema definitivo di quattro righe, abolendo le inutili.

L'innovazione venne esposta dallo stesso Guido nelle notizie da lui date nelle *Regulae rhythmicae*, ed il riconoscimento immediato della sua eccellenza risulta dal fatto che, nel 1033, papa Giovanni XIX chiamò Guido a Roma, ed appena conosciuta l'invenzione ne promosse l'applicazione.

La trasformazione delle figure delle neume prende inizio da questa scoperta di cui fu conseguenza diretta. Giacchè chiarezza volle che le neume, dovendo cadere con precisione sopra una linea od entro uno spazio, prendessero la forma di un punto quadrato con o senza codetta, oppure romboidale, a seconda che gli amanuensi impugnando diversamente il calamus per tracciar le figure trovavano più comodo seguire con la mano questa o quella direzione. Ne uscirono le forme della notazione corale nera-quadrata o romana, romboidale o gotica.

L'adozione del metodo guidonico di notazione variò a seconda dei vari paesi, e se in Italia si diffuse rapidamente, in Germania la neumazione primitiva resistette più a lungo e per due secoli ancora i manoscritti musicali continuarono ad essere in maggioranza notati neumaticamente. In quanto poi alla indicazione dei valori di durata, finchè l'accentuazione del canto venne derivata dalle leggi prosodiche del testo non occorsero altre forme di note. Poi le cose mutarono. Causa principale fu la nascente polifonia alla quale si

rendeva sempre più necessario che le figure esprimessero i valori di durata delle note, senza i quali era reso assai difficile muovere le parti con andamento diverso.

GUIDO D'AREZZO.

Nato verso il 995, non si sa con certezza ove egli abbia avuto i natali. Da menzionare sono però le ricerche di Dom Morin, comunicate nel 1888 nella *Revue de l'art chrétien*, in seguito alle quali è sorta l'ipotesi che Guido possa essere nato nei dintorni di Parigi e sia stato educato nel convento di St. Maur des Fossés, d'onde deriverebbe il fatto che i suoi scritti sono talvolta citati sotto il nome di Guido de *Sancto Mauro*. Certo è invece che Guido, fattosi benedettino, appartenne al monastero di Pomposa presso Ferrara, ed in seguito a dissensi sorti fra lui ed i compagni di chiostro passò ad Arezzo ove svolse la sua attività e venne tenuto in considerazione dal vescovo Teobaldo.

Pare che, andato a Roma nel 1033 (secondo taluni nel 1028) per spiegare a papa Giovanni XIX le sue dottrine musicali, vi abbia incontrato l'abate di Pomposa e che costui abbia cercato di riconciliarselo e ricondurlo alla sua abbazia. Gli sforzi però devono essere riusciti vani, se poco dopo, giusta le notizie di alcuni annalisti, Guido divenne priore del convento dei Camaldolesi di Avellano, ove sarebbe morto il 17 maggio del 1050.

L'ARTE PRATICA NEI TRATTATI DI GUIDO MONACO.

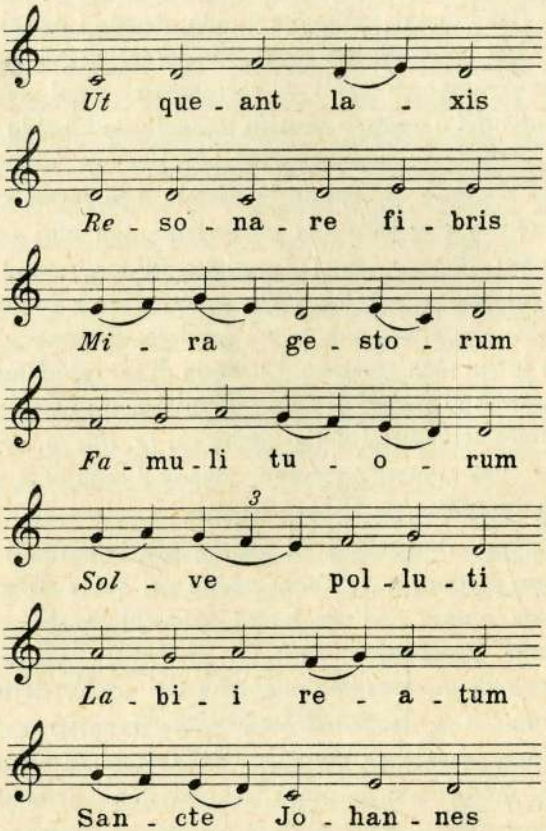
L'applicazione delle innovazioni guidoniche nel campo della notazione doveva esercitare il suo influsso anche sul metodo d'insegnamento del canto. E Guido,

con lo stesso senso pratico col quale era giunto a trovare la via d'uscita alle incertezze della neumazione, svolse ne' suoi trattati, e particolarmente nel *Micrologus*, una disciplina nuova del canto, che servì di base ai teorici di poi ed ebbe una ripercussione tale da creare intorno a lui una aureola di celebrità pari a quella di Pitagora e di Boezio, fino a fargli attribuire il titolo banale di inventore della musica. Il più noto dei trattati guidonici è appunto il *Micrologus de disciplina artis musicae*, dedicato a Teobaldo vescovo d'Arezzo (1025 circa), nel quale Guido espone i calcoli intorno agli intervalli dei suoni dimostrandoli sul monocordo; descrive gli otto Toni ecclesiastici, divisi in quattro *autentici* e quattro *plagali;* dissente da Ubaldo nell'uso delle consonanze adottabili per la diafonia; spiega il modo di cantare le neume e le forme della costruzione melodica del gregoriano. Gli altri scritti di Guido Monaco sono: il prologo all'Antifonario notato col nuovo sistema delle quattro linee intitolato *Regulae de ignoto cantu;* e l'Epistola al monaco Michele in vui vien spiegato il sistema di far rapidamente imparare agli scolari di canto gli intervalli di tono e di semitono servendosi delle sillabe *ut, re, mi, fa, sol, la* con le quali comincia ciascun verso dell'Inno di S. Giovanni composto da Paolo diacono.

Ora, per riassumere gli aspetti più importanti del metodo guidonico, la applicazione del quale divenuta comune rimase nell'uso lungo parecchi secoli, se ne possono prospettare così gli elementi essenziali: I *nuove denominazioni sillabiche* dei suoni, derivate dall'Inno di S. Giovanni, come parte integrativa della divisione esacordale dei suoni della scala; II *solmisazione*, applicando la quale alla divisione della scala per esacordi, si permetteva al cantore di cogliere giu-

sto gli intervalli di tono e di semitono distribuiti nel canto; III *mutazione*, ossia mezzo per attuare in pratica la solmisazione e che quindi era tutt'una cosa con questa.

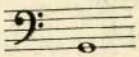
Fatta l'osservazione che nell'Inno di S. Giovanni i suoni iniziali di ciascun versetto sono disposti nell'ordine di una ascendente scala di sei suoni, con il semitono fra il terzo ed il quarto suono (v. App. N. 27):



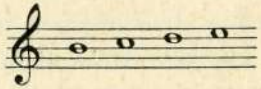
Guido pensò di farne un mezzo di sussidio alla memoria degli scolari, i quali, cantandolo, coglievano coll'orecchio il punto in cui l'attacco della prima nota del versetto doveva avvenire salendo di semitono anzichè di tono.

Ora, quando si trattò di impiegare le sei sillabe del *versus memorialis* per riconoscere in qual punto cadevano, in questo o quel canto liturgico, i toni ed i semitoni, Guido si trovò di fronte a questa realtà: che nella serie sillabica *ut re mi fa sol la*, le voci *mi fa* non servivano che ad indicare il semitono e — f dei due suoni dell'Inno di S.. Giovanni, mentre in pratica esistevano anche i semitoni corrispondenti ai nostri *la* e *si* bemolle, *si* naturale e *do*. Come si sarebbero quindi potute impiegare le sillabe del *versus memorialis* in qualunque canto che si fosse presentato innanzi allo scolaro cantore?

La soluzione venne trovata da Guido nel metodo detto *solmisazione*. Egli cominciò, cioè, con l'adottare il sistema generale dei suoni già esposto da Oddone, con il *sol*

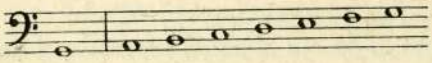


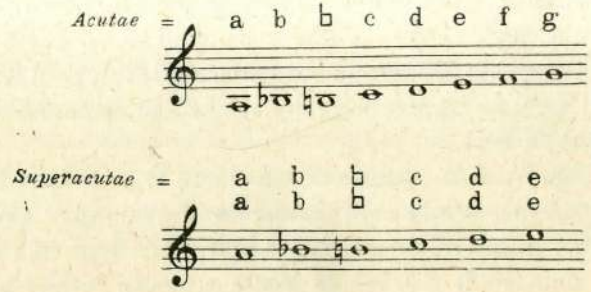
profondo quale nota più grave, ed il *si do re mi* all'acuto



aggiunti al sistema *telejon* greco. Ma lo divise in altro modo ed usò le lettere dell'alfabeto maiuscole, minuscole e doppio-minuscole per esprimere le diverse ottave di altezza:

Graves = Γ | A B C D E F G

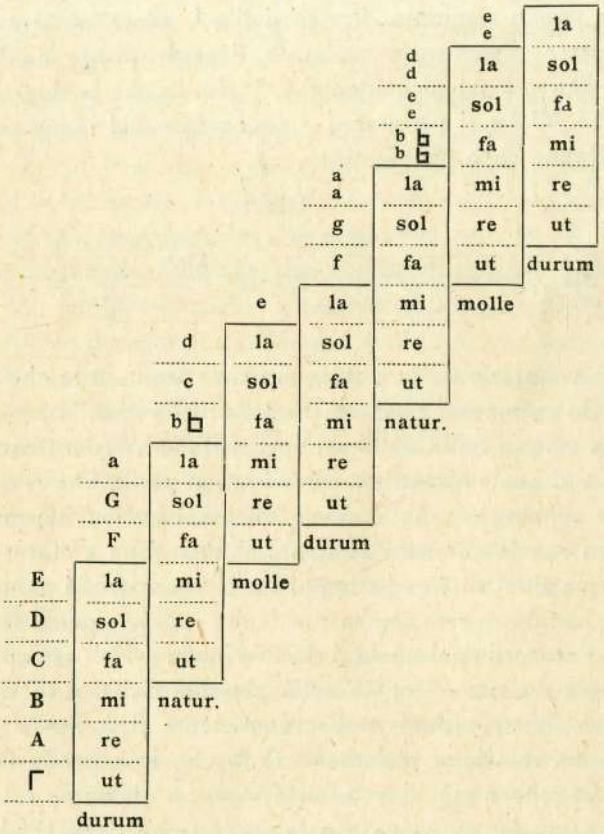




Il suono più grave, cioè il *sol*, posto sotto alla greca *proslambanomene* fu designato con la lettera Gamma ⌐, d'onde provenne più tardi il nome di Gamma dato alla scala. Per ricordare poi meglio agli scolari cantori la successione di tutti i suoni del sistema con la nuova nomenclatura sillabica aggiunta alla alfabetica pare che Guido fosse ricorso all'espediente di rappresentare il sistema distribuito sulle falangi della mano, a partire dalla prima falange del pollice della mano sinistra. Si ebbe così la *Mano* detta guidonica, dal fatto che se ne attribuisce l'invenzione allo stesso Guido (v. App. N. 15).

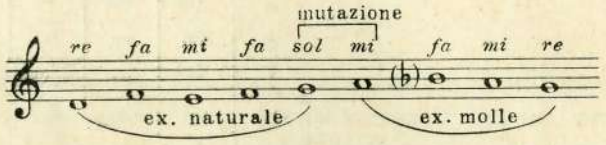
Posto questo sistema da ⌐ a $\frac{e}{e}$, Guido ne divise i suoni in tre ordini di sei suoni ciascuno, detti esacordi, e cioè: *a*) l'ordine che conteneva fra il 3 e 4 suono il semitono *e-f*, corrispondente al mi-fa lell'Inno di S. Giovanni, chiamando questa specie *exachordum naturale; b*) diede il nome di *exachordum molle* alle serie di sei suoni contenente il semitono fra il terzo ed il quarto grado rappresentati dall'*a* e *b* rotundum, ovvero b molle; *c*) finalmente denominò *exachordum durum* la serie che aveva per 3° e 4° suono, formanti semitono, il ♭ *quadratum* o *durum* ed il c. Ne derivò questo quadro, in cui ai suoni espressi con le lettere alfa-

betiche corrispondono le denominazioni con le sillabe guidoniche a secondo dell'*exachordum* nel quale cadono :



Disposto così, nell'ordine di tre esacordi aventi ciascuno un semitono diverso, il sistema permetteva di giungere all'applicazione pratica del *versus memorialis* nel seguente modo. Determinato dapprima a quale tipo di esacordo appartenevano le note iniziali della melodia; nel caso in cui vi s'incontrasse ad esempio *l'exachordum naturale* si cantavano le sillabe dell'In-

no in modo che le due voci *Mi* e *Fa* cadessero sul semitono *e-f*. Quando però la melodia si prolungava oltre il limite dell'esacordo, andando così incontro ad un nuovo semitono diverso dall'*e-f*, allora occorreva mutare d'esacordo, mutando rispettivamente anche le denominazioni guidoniche, in modo che le due sillabe *Mi Fa* si trovassero a concordare col nuovo semitono. Ecco un esempio:



La mutazione, in questo caso, avviene sul *la* che si muta in *mi* per l'esposta ragione: che cioè la melodia varca i limiti delle sei voci dell'*exachordum naturale* al quale appartiene la sua prima parte. Ora si deve aggiungere che il senso melodico aveva imposto una regola secondo la quale si dovevano evitare le successioni di *tritono* (*diabolus in musica*) nel canto. Seguendo questa regola era facile stabilire quale fosse l'esacordo nel quale si doveva mutare. Nell'esempio sovra esposto — come nella pluralità dei casi — era esso *l'exachordum molle*, contenente il *b molle* in buona relazione melodica col *fa* che lo precede (1). In seguito a ciò, dovendosi il suono *a* chiamare *mi* e non più *la*, avveniva che la successione delle sillabe non era più quella di *sol-la*, bensì l'altra di *sol-mi*: successione, questa, che diede luogo alla parola *solmisazione* in cui si trova racchiuso il concetto di muta-

(1) « *Mi contra Fa est diabolus in musica* ». Se la nota che vien dopo il *la* del nostro esempio fosse stata il *b durum* anzichè il *b molle* e si fosse solmizzata *mi*, avrebbe prodotto il tritono di *mi contro fa*.

zione. Naturalmente, il sistema esacordale permetteva l'estensione dello stesso metodo di mutare a quei canti in cui avveniva il passaggio dall'*exachordum naturale* al *durum*, ecc. Così la solmisazione trovò opportuna applicazione nei casi dei trasporti del Tono, e quando si faceva uso di quelle alterazioni accidentali d'onde derivò alla musica che le applicava il termine di *ficta*. Era essa, in sostanza, una maniera di cogliere il punto esatto del cambiamento di Tono, equivalente ad una modulazione elementare.

Il metodo, logico fin che si vuole, era però tutt'altro che semplice, anche a motivo dell'indeterminatezza tonale di alcuni canti liturgici svolti nei *toni commixti*. Però se tanta complicanza fu il rompicapo degli scolari cantori, un tal metodo riusciva per altro utile in quanto conduceva ad evitare l'intervallo sgradevole di *tritono*. Infatti, scritto o non scritto che fosse il *si bemolle*, nella forma di *b rotundum*, una volta che sopra il *la* si doveva per legge mutare l'esacordo (« una nota super *la* semper est canendum *fa* ») il tritono era evitato.

Alla loro volta le sillabe guidoniche non vennero dalla teoria impiegate secondo le loro forme originali più semplici. Si adottò invece il sistema (dedotto dalla tavola esposta sopra) di chiamare i suoni cominciando col primitivo nome alfabetico, coll'aggiunta delle varie sillabe guidoniche secondo i vari impieghi che ne faceva la solmisazione. Così si ebbero i termini composti ⌜ *ut*, C fa ut, *F fa ut*, ecc., perchè nel primo caso, la Gamma poteva assumere il nome di *ut* nell'*exachordum durum* più grave; nel secondo caso, il C poteva essere tanto il *fa* dell'*exachordum durum*, quanto l'*ut* dell'*exachordum naturale;* ecc. In cotal forma le sillabe di solmisazione restarono in uso fino al 18° secolo.

Con la solmisazione, la teoria e pratica musicali preludiano ad un concetto nuovo di rapporti e passaggi tonali; giacchè la possibilità di passare dall'uno all'altro esacordo conteneva già in sè il germe di ciò che più tardi e con caratteri assai meglio definiti si chiamò *modulazione*.

REGOLE GUIDONICHE PER LA COSTRUZIONE MELODICA.

Che la solmisazione sia stata tosto generalmente accolta è cosa da alcuni posta in dubbio, anche perchè, dietro un'affermazione di Johannes Cottonius, vissuto poco dopo Guido, essa non avrebbe trovato in Italia molti seguaci (« Sex sunt syllabae quas ad opus musicae assumimus, diversae quidem apud diversos; verum Angli, Francigenae, Alemanni utuntur *ut, re, mi, fa, sol, la.* Italia autem alias habent, quas qui nosse desiderant stipulentur ab ipsis »). Ciò, per altro, non diminuisce il titolo che Guido si è procacciato coll'averla immaginata, nè la portata della sua ripercussione sopra la teoria, anche in tempi in cui la solmisazione era divenuta un inutile rompicapo.

Guido, del resto, non si fermò a questo. Riassumendo e con maggior precisione chiarendo le leggi da cui dipendeva la composizione del canto monodico del suo tempo, egli pervenne a stabilirne le ragioni estetiche. Le regole che egli dettò per disciplinare i salti della voce, fondandole sul principio della consonanza, conferiscono a questa parte degli scritti guidonici l'impronta di trattati di canto. Il principio dell'ordine e della simmetria dei raggruppamenti melodici, gli elementi di varietà che è lecito introdurvi, le analogie dell'ordinato periodare melodico, diviso in *commata* (proposizioni) ed in *distinctiones* (periodi)

con le leggi prosodiche del testo che alla musica si accompagna, le considerazioni sui rapporti della ritmica musicale con la metrica poetica, l'osservazione che per la euritmia delle frasi melodiche è di maggior peso l'elemento cadenzale che non la voluta dei suoni considerata in sè sola, sono frutti di una facoltà di osservazione obiettiva non privi di valore nemmeno al tempo nostro.

Soltanto due nomi di uomini versati nella musica possono nell'11° secolo essere posti accanto a quello di Guido: i nomi di Bernone di Reichenau (m. 1048) e di Ermanno lo Sciancato (m. 1054). Vengono poi gli interpreti del pensiero guidonico: Aribone Scolastico (m. 1078) ed il citato Cottonio (circa 1100), ma le loro personalità di teorici si manifestano col carattere di epigoni.

LA MONODIA PROFANA D'ARTE

Sebben che la storia della musica medievale sia quasi interamente assorbita dalle forme consacrate dalla liturgìa e dalle poche altre forme liberamente nate intorno ad essa sempre nell'ambito dell'arte sacra, non mancano tuttavia, anche di quel tempo tracce di manifestazioni musicali di genere profano, apparse avanti che in Francia sbocciasse la prima fioritura lirica in lingua nazionale, cioè la trovadorica. I più antichi monumenti musicali di lirica profana di testo latino sono del 9° e 10° secolo, e riflettono in sè la rinascita del culto dell'arte classica al tempo di Carlomagno. Sono però anch'essi muti monumenti, in quanto la notazione neumatica nella quale sono scritti è intraducibile in buona parte di essi.

Di questa lirica, prendendo come base i testi, si hanno tre categorie: I) Testi latini classici; II) Testi latini dell'epoca, in cui si celebrano fatti contemporanei memorabili, come imprese guerresche, visite di sovrani, ecc.; III) Sequenze profane di testo latino, gaie, burlesche, ricreative, adattate a musiche popolari, eseguite ne' refettori de' monasteri a scopo di spasso, oppure dai nomadi giullari.

Di testi classici latini, contenenti odi di Orazio, frammenti dell'*Eneide* di Virgilio, odi di Boezio, parti della *Tebaide di Stazio* e della ottava Satira di Giovenale posti in musica, parlano alcuni codici conservati a Montpellier (425) a Berna (239) nella Laurenziana di Firenze (Ashb. 23), all'Università di Cambrid-

ge (Gg 5,35), nella Nazionale di Parigi, ecc., appartenenti al 9°, 10° ed 11° secolo. L'onore in cui questi testi erano tenuti si può constatare nel fatto che alcuni di essi vennero ripetutamente musicati. Vedansi, ad esempio, i due diversi canti sovrapposti all'ode boeziana *Bella bis quinis*, l'uno tramandato da un codice della Nazionale di Parigi in una notazione neumatica a punti sovrapposti relativamente traducibile; l'altro contenuto nel trattato *Musica Oddonis* in notazione alfabetica (v. App. N. 28).

Le cronache dei celebri monasteri di S. Gallo e di Reichenau lumeggiano l'ambiente in cui la seconda categoria di liriche latine venne coltivata. Esse narrano di musiche vocali ed anche strumentali eseguite in onore di sovrani: di Carlo il Calvo nell'829 e dell'imperatore Lotario III nell'838 in Reichenau; di Lodovico il tedesco nell'857 e 867 e di Carlo il grosso nell'883 in S. Gallo. In queste occasioni, ed in altre venute poi si composero *Laudes* latine, specie di carmi encomiastici, talvolta dettati anche in onore di Santi, e che trovarono cultori particolarmente in Notkero il fisico (m. 981), in Bernone di Reichenau (m. 1034) e nell'abate Salomone III, scolaro di quell'Isone già incontrato quando si trattò delle prime Sequenze sangallesi. Di memorabili fatti contemporanei parlano ancora il lamento *Mecum timavi* di Paolino di Aquileia; il *Planctus Caroli* composto in Bobbio nell'814 per la morte di Carlomagno (1) il Lamento *Hug, dulce nomen* per la morte di Ugo di S. Quintino (844); la Canzone per la battaglia di Fontenoy (841): *Aurora cum primo mane;* il Lamento *Ut quid iubes* per l'esilio di Godescalco (841), raccolti in un Codice di Limoges,

(1) V. A. Della Corte, *Op. cit.*, p. 7.

ora alla Bibl. Nazionale di Parigi (lat. 1154). Nel codice 381 di S. Gallo leggonsi le odi encomiastiche scritte per Carlo il Grosso e Corrado I; ecco nel Codice del Capitolo di Modena, il canto delle sentinelle delle mura modenesi: *O tu qui servas armis ista moenia;* nel Cod. di Wolfenbüttel (Aug. 56, 16. 8°) una melodia cantata già in onore di Ottone I, poi di Ottone III, detta *Modus Ottinc* (v. App. N. 29); nel Cod. 2, 318 di Montecassino, l'inno a Roma dei pellegrini: *O Roma nobilis orbis et domina* (1), il canto del quale proviene dalla canzone erotica *O admirabile Veneris ydolum;* nel Cod. Nov. 565 della Nazionale di Firenze, una Sequenza profana di 16 strofe: *Aurea personet lyra,* assai interessante per l'architettura della musica che l'accompagna.

La terza categoria delle Sequenze profane offre dei testi il cui contenuto ritiene del favolello, in mescolanza col latino degli eruditi e l'elevata forma esteriore della Sequenza. Recano, per citarne alcune sole, i titoli di *Modus Liebinc, De Johanne abate, De Lantfried et Cobbone, De Protherii filia,* e venivano cantate dai giovinetti delle *Scholae,* tra l'ilarità degli ascoltatori. In generale sono componimenti latini, faceti e burleschi, riproducenti i « giubili » di tipo chiesastico; mentre altri hanno forme metriche assai semplici e palesano l'invasione che avveniva, nel campo dell'arte dotta, di motivi e di favole popolari, favorita dall'onda della melodia. Non sempre questi testi sono accompagnati nei codici dalla musica, giacchè chi scriveva si affidava alla molta notorietà del canto indicato talvolta con le sole espressioni del genere di queste: *Modus florum, Modus Carelmanninc,*

(1) V. A. Della Corte, *Op. cit.*, p. 7.

Modus liebinc, Modus ottinc, ecc. Un codice, che raccoglie i tre tipi ora menzionati di lirica profana latina accompagnati dalla musica, è quello della Biblioteca Universitaria di Cambridge Gg 5, 35, riprodotto in fac-simile da Breul nel 1915 e studiato dallo Straeker nel 1926. Si desume dai dati trasmessi dai testi di questo codice che il suo contenuto, risalente al periodo carolingio, arriva fino alla morte di Corrado II (1039). La fonte rappresenta il repertorio più ricco e vario di canzoni d'ogni specie che sia stato messo insieme forse per l'uso di un musicista della seconda metà del 1000, ed è anche l'ultimo monumento di lirica latina profana che contenga canzoni del secolo XI.

In quanto ai musicisti che diedero il suono alle liriche ora citate, poco o nulla sappiamo. Ludwig osserva come i maestri più produttivi delle scuole di S. Gallo e di Reichenau vi partecipino assai scarsamente. Anche le scuole di S. Marziale di Limoges e di S. Pietro in Moissac, fiorenti nel 10° secolo, non hanno tramandato alcun nome nei manoscritti che loro appartengono. Appare tuttavia certo che parecchie delle canzoni profane latine d'allora trovarono rapida e larga diffusione e che la mancanza di un carattere nazionale permise loro di giungere facilmente lontano dal luogo di origine.

Spezzata verso la metà del 1000 la continuità delle fonti tramandate, le tracce superstiti dello stesso genere di lirica non riappaiono nei manoscritti avanti la fine del 1100, quando la musica occidentale è, sotto alcuni aspetti, entrata da poco in una nuova epoca. Il fenomeno, già osservato parlando della Sequenza sacra al tempo di Adamo di S. Victor, si spiega tenendo presente di quale impulso sia stato capace, nel

campo della poesia latina, il movimento spirituale che, muovendo in Francia dalla teologia e dalla filosofia, aperse lungo il 12° secolo nuovi orizzonti innanzi al pensiero occidentale.

Così, dietro Marbod di Rennes (m. 1123), di Idelberto di Tours (m. 1133), di Abelardo (m. 1142), la lirica latina, che in quegli anni toccava la vetta in Ugo d'Orleans, preparava l'avvento delle due principali forme monodiche di testo latino, il Conductus ed il Rondellus fioriti sugli ultimi del 1100 sul terreno dell'antica cultura, mentre le liriche nelle lingue nazionali avevano già aperti al sole i germogli di un'arte attingente i succhi vitali ad un altro humus, annunziante una novella êra nella storia della musica.

LE NUOVE LIRICHE MONODICHE NELLE LINGUE NAZIONALI E NELLA LATINA VERSO IL 1150.

Ora, il momento che la musica attraversò verso il 1150 è troppo importante perchè intorno ad esso non ci si soffermi alquanto. Senza voler parlare della polifonia, chè sarebbe in questo punto fuori luogo, è pure da ricordare come essa cominciasse allora a porsi in rango di fronte al canto monodico, ed entro le mura di Notre-Dame di Parigi, appena erette, abbastanza rapidamente si organizzasse e preparasse le matrici da cui uscirono le forme d'arte rimaste di esclusiva appartenenza all'Occidente. Nello stesso tempo si videro sorgere e propagarsi delle libere espressioni musicali, profane di contenuto e diverse di lingua a seconda dei popoli da cui emanavano. Ciò segna la nascita di una lirica prossima a contrapporsi, con idiomi e mezzi proprî, alla grave e fredda universalità del latino canto gregoriano; a prendere posi-

zione, in giovanile atteggiamento ritmico, contro al *cantus planus;* a far apparire quasi sorpassato il sentimento dell'antica tonalità ecclesiastica mercè la trasfusione nelle musiche profane della moderna sensibilità tonale. È il momento in cui il canto dei Trovatori provenzali e dei Trovieri del Nord della Francia, preparato dalle generazioni precedenti, si raffina ed assume gli aspetti datigli al Sud, fra il 1150 ed il 1170, da Bernart di Ventadorn. La ripercussione di quel canto si fa sentire in Italia già nel secolo di poi e si accompagna a quello delle *Laudi* spirituali monodiche intonate dalle folle oranti e dai nuovi Giullari di Cristo. Altrettanto fece la Spagna, che rispose alla Francia con le canzoni spirituali mariane del tempo di Alfonso il saggio e coll'arte di Guiraut Riquier, quando non si voglia tener conto degli influssi spanico-arabici sull'arte provenzale che J. Ribera avrebbe constatati, ma che hanno bisogno di essere meglio chiariti. All'Inghilterra passavano pure le canzoni francesi, sia nella lingua originale colà introdotta dai Re Normanni dopo la battaglia di Hasting, sia tradotte nel dialetto anglo-normanno; nè le trascurò la Germania, che ne ricavò materia e ebbe incitamenti per costituirsi, co' suoi Minnesinger, una letteratura avente speciali caratteri poetici e musicali.

Intanto, a riprendere il filo della tradizione lirica musicale latina d'argomento profano troncato verso la metà del 1000 con la sparizione dei rispettivi monumenti, ecco due forme musicali fiorite verso la fine del 1110, che, pur conservando il latino come lingua, trovano, ciascuna a proprio modo, aderenze con altre forme d'ugual nome ma distinti da esse.

La prima è quella del Rondellus latino monodico in cui si vede riprodotto tanto lo schema a *refrain* del

Rondò francese, di cui si parlerà più avanti, quanto le forme pure fondate sul refrain ma proprie dell'innodia di Abelardo. La fonte più copiosa di questi Rondelli latini monodici è il Pluteo 29, 1, della Biblioteca Medícea-Laurenziana di Firenze, ricco di ben sessanta esemplari diversi. Talvolta la stessa cantilena del refrain si accompagna, nei codici, a Rondelli di testo assai diverso come lingua e contenuto: tanto ai francesi di soggetto amoroso come ai latini di argomento spirituale (v. App. N. 30).

La seconda forma è quella del *Conductus* monodico, che fa da parallelo al *Conductus* polifonico e si afferma nel momento stesso in cui questo prende un posto dominante nelle musiche di Francia, avanti che il Mottetto venga a sostituirglisi. Uscita la parola Conductus verosimilmente da quelle musiche tropiche liturgiche che servivano, come nel dramma liturgico, a condurre in alcune funzioni processionalmente i cantori, resta sempre oscura la ragione della sua applicazione tanto ad altri testi liturgici quanto ad una poesia latina svolgente i temi profani più diversi: dell'amore e della politica, della satira e dell'invettiva. La forma musicale del Conductus monodico è, assai varia, in corrispondenza della grande varietà degli schemi poetici, dei quali i più semplici si attengono alla canzone mentre ve ne sono alcuni che adottano le strutture delle più ampie Sequenze. È noto anche che buon numero di queste poesie risale al cancelliere di Parigi Filippo de Grève, morto nel 1236, mentre le cantilene alle quali venivano associate non erano sempre originali ma risultano prese magari da canzoni di testo provenzale o francese. In questo caso la forma poetica latina del conductus diveniva un adattamento alla forma musicale; come accadde, ad esempio,

per quel conductus-invettiva *Veritas, equitas, largitas corruit* comunicato dal Ludwig, in cui essendo la cantilena quella di un Lai, — cioè di una forma uscita dalla Sequenza, — venne reso necessario che al testo latino fosse pure dato lo schema della Sequenza (v. App. N. 31). La trascrizione di questo conductus è stata facilitata dalla forma di notazione mensurale in cui esso ci venne conservato nel Roman de Fauvel. Anche il Conductus trova la sua fonte più copiosa nel citato Pluteo fiorentino, nel quale se ne contano ben 267 fra monodici e polifonici, ove solo in qualche raro caso appare il nome del grande Perotin, polifonista in Notre-Dame, come quello del loro autore.

Mentre il Conductus latino, di grave e seria intonazione è di solito accompagnato nei manoscritti dalla musica, ci sono pure conservati i resti di una lirica profana in lingua latina di gusto più leggero, alla musica della quale gli amanuensi attribuirono minor importanza. Ciò appare dal più importante dei codici di questo genere: quello dei Benedettini di Beuren, ora custodito nella Biblioteca di Monaco di Baviera ed il cui contenuto è comunemente designato col nome di *Carmina burana*. Le sue melodie, tracciate ancora in una notazione neumatica in campo aperto che le rende intraducibili, sono piuttosto rare. Ma è notevole che in questo manoscritto il Conductus e la Sequenza antica si trovino posti come sullo stesso piano, accomunati dal medesimo spirito di satira onde vengono derise le pie espressioni dei testi spirituali. Il ricordo dell'antica Sequenza profana, attestato nel codice di Beuren dalle forme e dalla dicitura « Hier fangen di Jubili an » (*Qui cominciano i Giubili*) sopravviveva dunque ancora in Baviera, ove il codice

fu scritto alla fine del 13° secolo, quando in Francia la Sequenza ritmica sacra aveva da tempo soppiantata l'antica. Sopravviveva nelle canzoni studentesche anche di testo tedesco, raccolte nel codice bavarese, alle quali aveva tramandato l'avìto spirito burlesco, vòlto ora all'esotico, ora al parodistico, al cronachistico e persino al drammatico.

Così, mentre le relazioni musicali fra il Conductus latino e la nuova canzone profana in lingua provenzale e francese provano l'esistenza di un punto d'interferenza fra l'antica e la nuova lirica di Francia, i *Carmina burana*, con le strofe tedesche che vi sono comprese di un Heinrich von Morungen, di un Walter, di un Neidhart, accennano alla fioritura della canzone tedesca rappresentata dai Minnesinger. Ciò ci introduce all'esame delle forme liriche in lingua nazionale. Presso le quali, se non è sempre possibile distinguere la parte poetica ricevuta da quella passata talvolta da esse alla poesia profana latina, non riesce neppure sempre di poter riconoscere, trattandosi del repertorio delle melodie, a quali dei due campi spetti il titolo della creazione.

ANTICHI E MODERNI STUDI INTORNO ALLA LIRICA TROVADORICA.

La filologia e la storia della letteratura, come discipline antiche e mature, precedettero la più giovane musicologia nelle ricerche e negli studi intorno alla lirica provenzale, che è la più eminente fra le altre di lingua nazionale del periodo di cui ci occupiamo. Fino dal 1575, Giovanni Nostradamus se ne interessava dedicando ad essa un primo saggio biografico nelle sue *Vies des plus celebres et anciens poetes provensaux qui ont floury du temps des con-*

tes de Provence: saggio che servì lungamente da fonte a coloro che trattarono la stessa materia. Giacchè bisogna arrivare al 1742 per incontrare, nel Levesque de la Ravallière, un letterato che fa conoscere *Les Poésies du Roy de Navarre* (1201-1253); poi al 1750 per trovare, nel La Curve de Saint Palaye, uno studioso che si dedichi all'esame diretto dei codici trovadorici. L'abate Millot calcò in seguito le stesse orme, mentre il Raynouard si fece conoscere, nel 1819, intraprendendo la pubblicazione di una *Choix des poesies originelles des Troubadours*. Finalmente venne Federico Diez a dare un nuovo fondamento scientifico alla materia nelle opere *Die Poesie der Troubadours* (1826) e *Leben und Werke der Troubadours* (1829). Da questo momento la filologia e la storia letteraria fecero susseguire ricerca a ricerca, grazie al concorso di cultori numerosi ed insigni che qui sarebbe fuor di luogo citare. Ma, per le musiche integranti la poesia trovadorica, le cose restarono al punto di prima, stante la mancanza nei filologi e letterati di una specifica cultura, che, almeno fino al nostro Restori, impedì loro di affrontare i problemi musicali che si presentavano.

Dall'altra parte, gli storici della musica, ostacolati dalle difficoltà opposte dalla trascrizione musicale dei codici, non riuscirono per lungo tempo ad offrire qualche risultato serio e sia pur solo relativamente conclusivo. Sono di questo numero, pel 18° secolo, il De Laborde ed il Burney, ma più specialmente il secondo. Il quale avendo voluto applicare alle trascrizioni la teoria mensurale franconica, dimostrò, nella *General History of music* (1782) di non conoscerla. Kiesewetter, nel primo '800 non fece che camminare sulle orme dei primi due; nè il De Coussemaker, forte com'era

della conoscenza diretta dei trattatisti medievali, giunse a risultati migliori.

Nemmeno con l'Ambros si fece un sicuro passo innanzi: il secondo volume della *Geschichte der Musik* già privo di elementi della materia, non migliorò con le aggiunte portatevi nella seconda edizione dal Naumann, il quale le attinse alle trascrizioni del Burney. Bisogna quindi giungere al 1897; a quando cioè il Restori, filologo ed allo stesso tempo conoscitore della teoria musicale del medioevo, cominciò ad occuparsi della musica trovadorica, rettificando quanto aveva trovato nell'Ambros e sollevando obbiezioni assennate contro il metodo mensurale adottato nelle trascrizioni dal De Coussemaker. Dal Restori in poi, col Riemann, Aubry, Beck, gli studi bibliografici e paleografici intorno alle melodie trovadoriche aumentarono sempre più d'importanza, finchè anche la questione delle trascrizioni musicali, dopo aver dato luogo a dibattiti vivaci, pervenne ad una soluzione attendibile.

INTORNO ALLE ORIGINI DELLA LIRICA TROVADORICA.

Come la storia della letteratura ha preceduto quella della musica sul terreno degli studi riguardanti la lirica trovadorica, si deve ancora alla prima l'averne ricercato le scaturigini, sia pure limitandosi alla sola poesia. I risultati, ai quali la filologia romanica è pervenuta, vogliono essere appena qui citati a titolo di chiarezza e ad integrazione di ciò che verrà detto poi riguardo alla musica. Ricorderemo quindi soltanto come in questa lirica — che occupa il 12° e 13° secolo e viene distinta in due gruppi: l'uno caratterizzato dalla lingua d'*oc* e che ebbe per sua zona i campi

di Provenza, Guascogna, Limosino, Alvernia, Viennese, e le limitrofe regioni spagnole dell'Aragona, Valencia e Murcia; l'altro in lingua d'*oil*, appartenente alle regioni dell'antica Francia al Nord della Loira, — si siano ravvisati, secondo una fondata ipotesi espressa da Gaston Paris, degli elementi antichissimi risalenti all'età pagana, alle feste consacrate a Venere, o Floralia, ai Saturnali, ecc.; elementi che sarebbero stati conservati dal popolo nelle canzoni di Maggio, *Majeroles* o *Kalendas Majas*, di cui una sola traccia superstite ci è pervenuta, con la musica, nella famosa canzone a ballo: *A l'entrada del tems clar* (v. App. N. 32) conservata nel Chansonnier Saint-Germain-des-Prés. Infatti questa lirica squisitamente pagana ebbe comuni con la trovadorica parecchi motivi, come quelli del ritorno della primavera, della gioia prodotta dalla *joliveté* della nuova stagione, — identificabile nei termini di *gai saper* e *gaia ciencia*, — della giovinezza e dell'amore libero. Questi sono, nelle *Majeroles*, motivi spontanei in cui echeggia l'antica paganità delle feste; motivi che divengono nella lirica trovadorica luoghi comuni, in contradizione col costume esistente, e quindi convenzionali. I centri più antichi della irradiazione di questa lirica, secondo Gaston Paris, sarebbero da cercare nel Limosino e nel Poitu, dai quali centri il movimento si sarebbe propagato prima al Sud, in Provenza, ove assunse la forma artistica della grande *Canzone cortese;* poi, dalla metà del 12° secolo, al Nord, ma per conservarvi le sue forme semplici originarie. A convalidare tale ipotesi sta il fatto che gli autori più antichi di Pastorelle provenzali hanno avuto tutti rapporto col Limosino e col Poitu: Cercalmone e Marcabruno furono di Guascogna, Gui d'Uisel e Cadenat ebbero rapporti coi signori di quelle due regioni.

Ma ciò non basta ancora a spiegare il fenomeno della diffusione di quella lirica attraverso la tipica figura del giullare, nè a chiarire quella *transformation refléchie*, menzionata dallo stesso Gaston Paris, per cui le *Majeroles* assunsero la più artistica ma convenzionale forma della canzone cortese.

Riguardo al primo punto, alla personalità cioè del giullare, si deve a Francesco Novati l'aver additato la prima condizione della sua apparizione nel connubio bizzarro avvenuto fra lo *scôp* germanico ed il vecchio *scurra* romano. Dell'arte rudimentale di questo giullare, divulgatore della poesia e della saga in Europa, assommante in sè la figura severa dell'arpeggiatore teutonico e del buffone latino, parlano documenti e monumenti; e particolarmente al vivo ce lo rappresentano le miniature dei codici, fino dall'11° secolo (v. App. N. 33), intento a far giochi e ad accompagnare il proprio canto con flautini, tamburelli e piattini, a maneggiare prima una specie di corno detto *olifante*, poi la rotta ed il salterio, infine la *vièle*, che di tutti gli strumenti giullareschi fu il più tipico e musicalmente evoluto (v. App. N. 34, 35).

I documenti narrano le lotte combattute contro i giullari dal clero di Francia, sopratutto per ragioni morali. Quando fu necessario permettere ciò che prima era stato proibito, parlano dei *jongleurs* — ancora qualificati come *joculatores*, e dei menestrelli, chiamati anche *mimi*, *ministri* o *ministeriales*, — i decreti coi quali si cercò regolarne la vita, disciplinarne le manifestazioni, promuoverne persino l'arte con istituzioni speciali ad essi dedicate. Naturalmente, al di sopra dello *jongleur* e del menestrello s'innalzò l'arte del trovadore e del troviero; ma è ammissibile che il punto di partenza di quest'arte sia, in quanto alla propa-

gazione, da ricercarsi nel giullare e ne' suoi affini compagni nomadi conducenti ugual vita avventurosa passando di castello in castello, di corte in corte, riuscendo di attrattiva anche al popolo che ne ascoltava la voce, la narrazione delle imprese, l'effusione del canto.

Riguardo al secondo punto, della *transformation réfléchie*, accennata sopra, è certo che, cooperatrici ideali dell'avvento, della diffusione ed elevazione di tal lirica, furono la Cavalleria e la Crociate. Non si può negare il contributo dato a questa lirica dalla prima, col suggerirle i suoi temi preferiti, e tutto che le qualità cavalleresche della razza, raffinate dal dogma cristiano, vi introdussero di umano e di ascetico, di erotico e di mistico. I sentimenti umani fondamentali, fra i quali è da porre in prima linea l'amore profano cantato dai trovatori, avevano dalla Cavalleria ricevuto impulso secondo lo spirito dei tempi: onde il culto della Vergine potè divenire il culto della donna ideale, di un essere cioè quasi astratto, medioevalmente concepito, oggetto di una devozione d'altro genere, fonte di esaltazione e di sentimenti di purezza. Attraverso poi le Crociate, lo spirito d'avventura, i sentimenti determinati dall'abbandono, dalla lontananza e dal ritorno all'ideale essere amato divennero lievito della creazione artistica; alla stessa guisa che negli avvenimenti religiosi, politici, militari, prodotti dalle Crociate, delle quali furono partecipi alcuni trovadori e trovieri, sono da ricercare i fatti contingenti del fenomeno lirico. Per le vie che conducevano all'Oriente, teatro delle magnanime imprese, l'eco di questa lirica si sparge, producendo ovunque risonanze feconde e durevoli: eco di canti ed anche di suoni accompagnanti la danza, che si propaga entro le case, rallegra i banchetti, allieta i convegni, sprona il

coro a rispondere al solista nei Rondelli (leggere le descrizioni date dal Romanzo di Châtelain de Coucy e dal *Roman du chevalier à l'épée*). Così si ravviva quel senso della musica intima accompagnata dagli strumenti di cui, per l'Italia della metà del '200, parlano il cronista parmense Fra Salimbene e le vite degli stessi trovatori e trovieri.

CENNI BIBLIOGRAFICI DELLE CANZONI PROVENZALI E FRANCESI.

Se i manoscritti più importanti che ci hanno tramandato le canzoni dei Trovatori e Trovieri si possono considerare distinti in due categorie, a seconda che essi contengano le liriche provenzali dei primi o le francesi dei secondi, accade pure sovente che in altri manoscritti il contenuto sia misto.

Dovendoci qui limitare ai più essenziali dati sommarî bibliografici, non ci dilungheremo in una esposizione minuta delle fonti, a seconda che queste siano di contenuto puro o misto. Per la lirica trovadorica richiameremo soltanto i dati posti alla luce del Bartsch fino dal 1872, secondo i quali nelle liriche in lingua provenzale sarebbe deposta l'opera di non meno di 460 poeti del 12° e 13° secolo. Pur troppo, però, al numero grande dei testi provenzali, salenti a ben 2600 circa, non corrisponde che un esiguo numero di melodie. Di queste si occupò bibliograficamente dapprima il Gröber nel 1877, seguito più tardi dal Restori e poi dal Beck. Così oggi sappiamo che il numero delle melodie trovadoriche è complessivamente di 264, ed il manoscritto più ricco di esse è quello della Biblioteca Nazionale di Parigi, fr. 2243, che ne contiene da solo 160. Il codice R. 71 Sup. dell'Ambrosiana di Milano è pure importante, perchè delle 81

melodie in esso raccolte, 38 non si trovano in altri manoscritti. Il più antico codice di melodie di Provenza è il *Chansonnier de Saint-Germain-des-Près*, fr. 20050 della Nazionale di Parigi, scritto con la notazione neumatica di Metz, posta però sopra il rigo. Si può attribuire all'ultimo periodo dell'arte trovadorica e porlo fra il 1250 ed il 1275. Venne riprodotto in facsimile dalla Società degli antichi testi francesi, insieme all'altro *Chansonnier de l'Arsenal* (Bibl. de l'Arsenal 5198) di Parigi. Meno quantitativamente ricchi di melodie sono gli altri codici di canzoni provenzali. Ciò non toglie peraltro che la loro importanza possa riuscire non meno grande; considerato che la più giovane notazione che in essi s'incontra di parecchie delle melodie, notate negli altri manoscritti in una forma più antica e quindi meno sicura, può fornire la chiave della loro giusta lettura, come ha fornito al Beck la prova comparativa per la dimostrazione della fondatezza del suo metodo di trascrizione.

Fra le più antiche melodie trovadoriche pervenuteci, ne sono da menzionare quattro di Marcabru (verso il 1140), mentre i Trovatori più abbondantemente rappresentati nelle musiche dei codici sono Bernart de Ventadorn con 19 melodie, Folquet de Marseille con 13. Al contrario, di uno de' più insigni Trovatori, Bertran de Born, ci è giunta l'eco con una sola melodia.

La bibliografia della produzione lirica dei Trovieri, deve al Raynaud i suoi dati più esaurienti, apparsi nel 1884. Nei canzonieri francesi del 13° e 14° secolo egli ha riscontrate più di 2000 canzoni, alle quali altre ne possono essere aggiunte dovute alle ricerche di poi. Di difficile precisazione è però il numero delle melodie citate dai codici francesi, stante il fatto che

ad uno stesso testo erano spesso applicate due e più melodie, mentre viceversa si faceva spesso uso della stessa melodia per cantarvi insieme parole di testi diversi magari spirituali, specialmente quando essi erano delle contraffazioni (*contrafacta*) di un testo preesistente. Il repertorio delle canzoni francesi, assai più ricco e vario di quelle provenzali, si trova sparso in una quantità di manoscritti, di cui i più importanti furono oggetto di riproduzioni moderne, anche in fac-simile, a cura di Aubry, Jeanroy e di altri. Esso si estende alla produzione polifonica dei cosidetti trovieri-armonisti, e quindi alle musiche di Adam de la Halle, e comprende musiche dei Trovieri più in vista a cominciare dal più antico, Blondel de Nesle appartenente al 1100, fino al citato Adam de la Halle, morto fra il 1285 ed il 1288.

I VARI METODI DI TRASCRIZIONE DELLE MELODIE.

Già fu accennato sopra al fatto che i metodi usati per trascrivere la musica dei trovatori e trovieri in notazione moderna sono stati diversi anche quando la paleografia musicale era già pervenuta ad uno stadio abbastanza avanzato. Si passava dall'una all'altra proposta, presentando delle ipotesi destinate a cedere tosto il campo ad altre. Persino l'erudizione male applicata condusse in più d'un caso a risultati dimostrati poi inaccettabili. Vale ora la pena di riassumere le opinioni che hanno successivamente guidato i trascrittori di melodie nelle loro versioni diverse.

Uno dei primi casi è quello del Coussemaker, che possedendo una conoscenza profonda degli scritti dei teorici del Medio Evo, per averne promossa e cu-

rata la pubblicazione, applicò la teoria della musica mensurale franconica alle trascrizioni delle musiche trovadoriche; mentre le complicanze di questa teoria scaturita dal nascente contrappunto — e quindi dalla polifonia — ben pochi rapporti avevano avuto di fatto con la notazione delle musiche monodiche della lirica provenzale e francese. Il metodo dell'applicazione della teoria mensurale alle trascrizioni, diede risultati tanto poco attendibili, che l'Appel, conoscitore profondo del campo lirico di Provenza, sentenziava nel 1895: « così la conoscenza della musica « trovadorica rimarrà mal sicura ed incompleta, giac- « chè, anche nel migliore dei casi, noi non possediamo « che una serie di suoni intorno ai membri ritmici, « della quale e della sua esecuzione secondo il tempo « e l'intensità noi sappiamo solo quel poco che in « modo assai incerto si può indovinare dalla combi- « nazione col testo poetico ».

Senonchè, nello stesso anno 1895, un filologo d'Italia — il Restori — lavorando nel solco aperto bibliograficamente dal Grober nel 1877 con la pubblicazione di un primo elenco di canzoni trovadoriche notate, iniziava nuovi studi con maggior serietà e vastità di metodo. È al Restori che si deve un primo e quasi completo *indice* delle melodie trovadoriche, ricavato dall'esame di 12 dei 14 manoscritti conosciuti; è a lui che si deve la raccolta del materiale musicale trovadorico, in modo che egli potè porsi il problema dei rapporti degli schemi melodici coi metrici, e pervenire a raffronti che ricordano il metodo comparativo adottato dai Benedettini per i canti liturgici della chiesa latina. Il buon senso spinse il Restori a respingere la applicazione della teorica mensurale franconica, seguìta dal De Coussemaker nelle trascri-

zioni; non tenne invece in considerazione un altro metodo pratico — che servì da incubatore al mensuralismo, — cioè il metodo *modale*, esposto dall'Anonimo IV pubblicato dallo stesso De Coussemaker. Preferì seguire il Tiersot ove dice: « il est bien évi- « dent que la seule manière de retrouver sous une « notation imparfaite, le rythme originel des monodies « du moyen-âge, est de conformer purement et sim- « plement le rythme de la musique à celui des vers ». Così, non tenendo conto del metodo modale (1) a base di movimenti ternari di note lunghe e brevi, ma lasciandosi guidare dal senso ritmico del verso, Restori pervenne ad una trascrizione per battute, in cui sono ammesse anche le divisioni binarie. Veramente, alla divisione binaria delle melodie trovadoriche era, prima del Restori, giunto il Riemann fino dal 1878, quando studiando le melodie dei Minnesinger, adottò per esse e propose anche per quelle di Provenza la trascrizione in battute di tempo pari (a divisione binaria), e la ricostruzione delle frasi (*distinctiones*) in periodi di quattro battute. Ma il Restori procedette con maggior larghezza del Riemann, lasciandosi forse troppo guidare dal senso pratico come quando dice: « È però evidente che non è sempre necessario nè « comodo legarsi ad una misura in 3 o 4 o 6/8 per « segnare il ritmo di un verso ».

Un altro elemento della notazione, che il Restori

(1) In questo metodo le formule ritmiche musicali, plasmate su quelle metriche del verso latino e determinanti l'andamento e le durate dei valori musicali, erano già quelle che servirono poi di base alla notazione mensurale franconica. Soltanto che, nella notazione modale, le espressioni dei valori si trovavano ancora allo stato latente, come lo dimostrano le più antiche notazioni trovadoriche, in cui la scrittura nera quadrata non basta a precisare i valori di durata.

tradusse in figure moderne col criterio stesso seguìto dai Benedettini per la trascrizione delle figurazioni ornamentali della notazione neumatica, è quello degli abbellimenti e delle *congiunture*, ossia di gruppi di note legate, cantati sopra una sola sillaba del testo. Nella forma di trascrizione adottata dal Restori, queste congiunture perdono il loro valore reale di durata, divengono cioè degli abbellimenti trascritti in piccole notine; mentre invece la congiuntura, progenitrice della legatura franconica mensurale, nel metodo modale nulla toglie al sostanziale sottinteso valore delle note.

Sotto questo aspetto, il sistema di trascrizione del Restori riflette in sè, parzialmente, quello dei coralisti di Germania; i quali, in omaggio al concetto della libertà del ritmo oratorio del canto gregoriano, giudicarono sconveniente qualsiasi tentativo di divisione di tempo nelle trascrizioni. (Ad es. il Weinmann che, nel 1893, asseriva: « Die Minnegesänge wurden, da « sie Form und Aufbau vom gregorianischen Choral « entlehnen, auch wie der Choral, d. h. im sogenan- « ten frein Sprach-Rhythmus vorgetragen ». E ciò che il Weinmann diceva pel canto dei Minnesinger, altri sosteneva per quello dei Troubadours).

Al De Coussemaker si associò, in tempi più vicini, l'Aubry, musicologo francese che si specializzò nel campo delle musiche medioevali del suo paese. Dal 1900 al 1905, egli sostenne, nelle *Mélanges de musicologie médiéval*, il principio delle trascrizioni secondo la teoria mensurale franconica, ed operò anche in base alla regola franconica della fondamentale divisione ternaria. Bisogna però distinguere fra le opinioni dell'Aubry di questo tempo, e le sue trascrizioni di poi. Perchè, conosciuti dall'Aubry i nuovi

risultati a cui stava pervenendo il Beck verso il 1907, se ne giovò immediatamente in modo da precedere il Beck. Naturalmente, alle proteste di costui seguirono spiegazioni e rettifiche da parte dell'Aubry; ma il risultato positivo fu, che l'adozione del metodo del Beck suonò ripudio del metodo mensurale applicato prima dall'Aubry.

Le varianti di quattro trascrizioni della stessa melodia trovadorica — l'Estampie di Rambaut de Vaqueiras: *Kalenda maya* — derivate dai quattro diversi metodi, esaminati sopra, presi in uso dal Restori, dall'Aubry nel 1904, dal Riemann e poi ancora dall'Aubry nel 1909 seguendo i dettami del Beck, vengono a dimostrare, negli esempi dati (in App. N. 36), la diversità dei risultati ottenuti con le varie interpretazioni paleografiche.

Resta ora da vedere sopra quali elementi si fondi il metodo adottato dal Beck, al quale costui pervenne dopo aver raccolto tutto il materiale trovadorico contenuto nei codici, e dopo averlo sottoposto all'indagine comparativa. I punti d'appoggio del Beck, esposti ampiamente nella sua opera fondamentale: *Die Melodien der Troubadours*, 1908, sono sostanzialmente questi:

I. - Le melodie trovadoriche che si trovano in codici più recenti notate col sistema mensurale servono a spiegare le notazioni anteriori incerte delle stesse melodie.

II. - Dalla esperienza acquisita col metodo comparativo, s'impara che la lettura delle melodie deve essere fatta tenendo presenti i valori ritmici contenuti nel verso e la teoria modale in uso prima che Francone, verso il 1260, dettasse le leggi del mensuralismo.

III. - Elementi sicuri per la determinazione dei valori ritmici contenuti nel verso sono la rima e la cesura.

IV. - La melodia si plasma nell'ordine di questi elementi ritmici e sopra i 6 schemi metrici, detti *modi* dai trattatisti medievali, e derivati dalla metrica latina. I più usati modi sono i tre primi:

il trocaico (𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩) o primo modo;

il giambico (♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥) o secondo;

il dattilico (𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥) o terzo;

dei quali la teoria è esposta nel trattato dell'Anonimo IV pubblicato dal De Coussemaker.

A titolo di esemplificazione si riproduce qui (v. Appendice N. 37) una trascrizione di Joh. Wolf, col relativo fac-simile, ottenuta col metodo usato dal Beck. È la canzone di un troviero del 13° secolo, Enrico duca di Brabante, gran signore dipendente da Thibaut di Champagne, re di Navarra. La trascrizione è eseguita in base al primo modo (𝅗𝅥 ♩) risultante anche dalla versificazione confermata dalle trattine di *distinzione* visibili nel fac-simile del manoscritto.

– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑
A–mors mest v cuer en–tree
– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⁀⏑
de–chan – tee ma es – meu
– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑
si chant por la be – le ne – e
– ⏑ | – ⏑ | – | ⏑ | ⁀⏑
a cui iai mon cuer ren – du
– ⏑ | ⁀⏑
lige – ment
ecc.

L'aver adottato il sistema del Beck, non impedisce però al Wolf di muovere ad esso due obbiezioni: l'una di natura storica, l'altra di natura pratica. La prima si fonda sul fatto che Wolf ha scoperto un manoscritto del secolo XIV di un teorico chiamato Joannes de Grocheo, il quale si occupa delle melodie che accompagnano le canzoni trovadoriche citandone anche alcune, e dice che erano cantate come se fossero state dei *canti coronati,* cioè alla guisa del canto fermo, con note di ugual valore. L'altra obbiezione riguarda il *come* dev'essere scelto il modo. Ma il Beck confutò questa seconda obbiezione dimostrando che la scelta del secondo anzichè del primo modo non può trovare ostacoli nella accentuazione portata sul tempo debole della misura, poichè il valore doppio di durata di questo tempo debole ( ) compensa la mancanza d'accento musicale.

Ora la parte riguardante i metodi di trascrizione sarebbe esaurita, se da pochi anni uno studioso spagnuolo, il De Ribera, non avesse ripreso a suo modo la questione. Ma gli esempi delle trascrizioni offerte da lui ne *La Musica andalusa medioeval,* 1923, le armonizzazioni che li accompagnano e le figurazioni ritmiche di cui si servono, hanno un sapore di tale modernità, da rendere inutile un commento alle proposte dello scrittore spagnuolo.

FORME E CARATTERI DELLA LIRICA PROVENZALE E DELLA FRANCESE.

Volendo raccogliere in un unico quadro le forme liriche fiorite tanto al Sud quanto al Nord della Francia, in modo da prospettarle insieme secondo i loro

caratteri poetici basterebbe adottare il metodo generalmente accettato che le distingue in due categorie:

I. - Liriche soggettive, o personali (Beck) ispirate dall'amor cortese e sue teorie, cioè: Canzone d'amore; Canzone politica e morale, detta anche Sirventese, con le forme affini della Canzone di Crociate, dell'*Ennuy*, del Lamento; ed il *Jeu-parti*, in cui ricompaiono spesso i temi dell'amor cortese.

II. - Liriche oggettive, od a personaggi (Aubry), dette anche narrative o drammatiche, comprendenti le Albe, le Canzoni ad un solo ritornello (refrain o ripresa) — quali sono la *Chanson d'histoire* o *de toile* con le relative *Romances*, la *Pastourelle* ed il *Lai*, la *Ballade*, il *Virelai* ed il *Rondeau*, — e le Canzoni a più ritornelli.

Infine le musiche strumentali di danza, con le forme dell'*Estampie* e della *Ductia*, completerebbero il secondo gruppo, in quanto questo abbraccia le canzoni a ballo in genere.

Ma una sì fatta distinzione risulta troppo speciosa nei molti casi in cui l'espressione soggettiva del Trovatore o Troviero si mescola con l'oggettiva nella stessa lirica. Non dovrebbe quindi essere seguita se essa non convenisse a svolgere la materia secondo l'ordine estetico riconosciuto nel passaggio dalle forme più aristocratiche, com'è ad esempio la Grande Canzone d'amor cortese, alle più semplici di tipo popolare, associate alla danza e facenti uso di un ritornello.

Per comprendere il contenuto poetico della grande Canzone d'amore, cioè della forma più elevata della lirica provenzale, occorre rendersi conto del clima storico, dominato dalle Crociate e dalla Cavalleria, in cui nacque e si svolse. In quel clima, il culto della

donna prese forme razionali e astratte, ideali e mistiche. L'amore ricevette il nome di *amore cortese* e suoi motivi poetici, ripetuti tanto da divenire convenzionali, furono : la *costanza* di lunghi servizi per meritare le grazie (guerredon) della dama; la *sovranità* della donna che ha accettato dal suo fedele (homme lige) l'omaggio d'amore; la *fedeltà* (foi), mancando alla quale (felonie) l'uomo si pone in una situazione infamante; la *discrezione*, onde era vietato di scoprire la dama; la necessità delle sofferenze d'amore, essendo esse l'origine d'ogni gioia; il timore dei *losangiers* o cattive lingue; la *joie*, ossia il sentimento mistico dell'amore e l'esaltazione della giovinezza. A proposito di questo sentimento, Fauriel dice : « La parola joie, nel valore, per « dir così filosofico che ha « certo più d'una volta nella storia provenzale, espri« me un che d'energico e d'espansivo, una esaltazione « felice del sentimento e del piacere della vita, che ten« de a dimostrarsi con atti degni dell'oggetto amato ».

Questi motivi, insieme a quelli naturisti già menzionati parlando delle *majeroles*, venivano svolti in un variabile numero di stanze che erano cantate con la stessa musica composta per la prima di esse. Nessun precetto costringeva poi il Trovatore od il Troviero a comporre la musica dietro uno schema fisso, che fosse voluto dallo schema metrico del testo poetico. E la ragione di questa relativa libertà ci viene spiegata, nel trattato intitolato *Doctrina de compondre dictatz* di un anonimo catalano, col fatto che mentre la poesia si presta alle distinzioni dei generi lirici, le melodie potendo passare dall'uno all'altro testo, magari di diverso genere, male sopportano tali distinzioni. La quale consuetudine degli scambi melodici fra l'un testo e l'altro era già stata qui osservata a pro-

posito delle fonti bibliografiche delle canzoni francesi.

Ed ecco ora qualche osservazione d'indole generale sulla struttura delle melodie trovadoriche, come essa risulta dall'esame delle canzoni di più recente pubblicazione (*Lommatzsch*, Provenzalisches Liederbuch, 1917; *Beck*, Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères, 1-2, 1927). L'estensione delle melodie abbraccia una *sesta* nelle canzoni più semplici e leggere, ed una *decima* in quelle più artistiche. Il senso moderno del modo maggiore e del minore è quasi sempre latente o espresso in questa monodia ove non mancano anche i passaggi modulanti dall'uno all'altro tono. Sono però constatabili anche tracce di tonalità antiche, evidenti ove il primo tono ecclesiastico, ossia il *Dorico*, è nettamente dichiarato dall'assenza della nota sensibile (*do* naturale, anzichè *do diesis*). Le alterazioni cromatiche sono pure frequenti specialmente nei toni trasportati, ove non potevano essere sottintese (*semitonia subintellecta*). Nelle canzoni più artistiche, alle ornamentazioni si può attribuire carattere onomatopeico (1). Gli schemi metrici ed i melodici che meglio combaciano fra loro, sono quelli delle canzoni più antiche, il che lascia supporre che in origine tali corrispondenze dovessero essere comuni e perfette. In progresso di tempo, invece, i ricorsi delle rime e delle assonanze nei testi poetici, non hanno più trovato gli stessi rapporti di prima coi ritorni della frase melodica. Uno schema melodico che predomina è il seguente :

$$A + B \mid A + B \mid \times \parallel$$

(1) V. Della Corte, *Op. cit.*, p. 13 : Rudel, *Chanson.*

Nel quale schema s'intende che una frase melodica, composta di due distinzioni o membri di frase, — cioè la distinzione A e la distinzione B, — veniva ritornellata ed era poi seguìta da un periodo *x* in cui le frasi nuove potevano variare di numero, a seconda del numero dei versi della stanza.

Tale schema melodico era però suscettibile di una quantità di cambiamenti. Poteva, cioè, la prima frase essere composta di tre, anzichè due distinzioni, oppure anche di quattro, nei seguenti modi:

A + B + C | A + B + C | × ‖ oppure

A + B + C + D | A + B + C + D | × ‖

Ma anche questi due secondi schemi, nonchè il primo citato sopra, potevano subire ulteriori variazioni appena che una distinzione formante la frase, fosse alla sua volta ritornellata. In tal caso, il primo schema si presentava così:

A + A + B | A + A + B | × ‖

Queste varietà, che furono elencate dal Restori nello studio già citato, sono innumerevoli. In tutte, però, permane la presenza del ritornello della prima frase. Solo nelle forme di tipo popolare gli schemi metrici ed i melodici variano meno; come si vedrà poi.

Senza escludere l'accompagnamento di altri strumenti, quali l'arpa e la rotta, le canzoni in genere preferivano unirsi alla viola. Ciò è affermato dalla iconografia medioevale, e risulta anche dalle biografie dei Trovatori e Trovieri. Poco informati siamo invece riguardo al modo con cui la *vièle* (viola) accompagna-

va il canto. C'è invero un trattatista del 13° secolo — Jeromino de Moravia — che ci dà informazioni abbastanza particolareggiate sopra questo strumento; ma ciò ch'egli ci dice riguarda solo le varie maniere di accordare la viola, e non l'accompagnamento dei canti. È però sintomatica l'accordatura che ammetteva fuori della tastiera dello strumento una corda a suono fisso, chiamata *bordone*. Questa nota fissa, corrispondente al nostro *pedale* armonico, deve aver avuto una funzione consimile al pedale nell'accompagnamento. Si crede poi che la viële raddoppiasse il canto all'unisono e servisse a dare l'intonazione al trovatore, troviero o giullare, mercè un piccolo preludio.

Anche l'accompagnamento sarà stato però regolato in rapporto alla capacità tecnica dello strumento, che variava in proporzione della perfezione della sua costruzione (v. App. N. 34 e 35). Mancando il ponticello arcuato necessario ad ottenere una viva vibrazione da ogni singola corda; mancando le insenature laterali profonde della cassa armonica, che permettessero all'arco di far vibrare isolatamente la corda più grave e la più acuta; mancando ancora l'arco (arçon) dei perfezionamenti necessari a cavare pieno ed elastico il suono, le facoltà di espressione della *viële* non potevano essere che assai relative.

Più varia e ricca musicalmente dell'arte dei provenzali fu quella dei Trovieri. Basti ricordare a tale proposito il contributo dato da costoro, fino dal 12° secolo, all'avviamento polifonico usante la lingua latina, e come i Trovieri abbiano fatte proprie, nel 13° secolo, le nuove acquisizioni della stessa polifonia servendosene per comporre sopra poesie francesi. Tuttavia è da notare come molte forme poetiche divenute fiorenti al Nord si colleghino con forme pressochè

uguali dominanti al Sud. Ciò che fu, ad esempio, chiamato *vers* o *canson* in provenzale, corrispondeva a ciò che i francesi definirono col nome di *chanson*. In tal modo diviene ora lecito discorrere insieme almeno le forme maggiori che furono comuni ad entrambe quelle liriche, lasciando da parte la *canson* provenzale di cui si è già parlato.

Il Sirventese è stato, anche di nome, comune ad entrambe le letterature, senza però che i francesi vi attribuissero una importanza così grande come i provenzali. Ma mentre il significato originario di *Sirventes* fu quello di poesia di un trovatore dettata in servizio del suo signore, l'allusione morale e politica ne mutò in seguito il contenuto. Così, e non altrimenti, fu definita questa forma dall'autore della citata *Doctrina*, quando scrisse che « per fare una sirventese « si deve « parlare di un fatto d'armi, dire bene o male di qual- « cuno, o riferire un fatto d'attualità. L'autore pren- « derà la forma dei versi delle rime e delle strofe da « una buona canzone, e ne adotterà anche la melodia. « Conservando il numero delle rime dell'originale egli « potrà tuttavia modificare l'ordine delle rime ».

Fra i sirventesi ve n'ha uno di Marcabru: *Dirai vos* (1) di sedici strofe, che è da considerare quale uno dei più antichi della letteratura provenzale. Un altro sirventese (v. App. N. 38) rivela gli umori di un poeta misantropo, Peire Cardenal (1210-1230) che odiava tutti, almeno a parole. Il suo biografo narra che morì quasi ottuagenario, sapeva ben leggere e cantare, si faceva accompagnare da un suo jongleur e godette la stima di Re Giacomo d'Aragona.

Accanto al Sirventese, in stretta parentela con esso,

(1) V. Della Corte, *Op. cit.*, p. 13.

stanno le Canzoni di Crociate, l'Ennui o Enneg, la Plainte o Plahn.

Le prime sono di contenuto vario. O il poeta incita a prender parte alla guerra santa, ed allora la canzone è politica, oppure vi si esprime il sentimento di una fidanzata o sposa pel crociato lontano, ed allora ci si avvicina a quella d'amore. Bédier ne ha pubblicato magistralmente una collezione, dopo che ne era stato offerto un saggio di otto (*Huit chants héroïques de l'ancienne France*) a cura di Pierre Aubry con prefazione di Gaston Paris. A questo gruppo appartiene la canzone *Chanterai por mon corage* (v. App. N. 39) trascritta dal Codice 844 Fonds franc. della Bibl. Nat. di Parigi, ed attribuita al troviero Guiot de Dijon, del tempo della crociata di Filippo Augusto e di Riccardo Cuor di Leone, nel 1189.

Le affinità dell'Ennui col Sirventese stanno nel fatto che, dolendosi il poeta delle condizioni della vita e delle convenzioni sociali, volge contro di esse le punte del suo sarcasmo. Il monaco di Montaudon (1200 circa), passato alla posterità come una figura rabelaisiana, è giunto fino a noi con un Ennui, la melodia del quale fu tolta ad una canzone d'amore di Bertran de Born (v. App. N. 40).

La Plainte, o lamento, si usò comporre nella circostanza della perdita di qualche notevole personaggio politico. In confronto delle forme precedenti, questa forma aveva un più spiccato carattere soggettivo: era l'espressione personale del trovatore o troviero, interprete di un sentimento collettivo. Le musiche di questa forma sono andate quasi tutte perdute. Solo di due di esse ci sono pervenuti gli echi che ripetono il lamento di Gaucelm Faidit (1180-1216) per la morte di Riccardo Cuor di Leone (v. App. N. 41); ed un *plahn*

dell'ultimo dei trovadori, Giraut Riquier (1254-1292).

Il *Jeu parti* dei francesi è ancora la *tenso* ed il *partimen* dei provenzali. Solo, riguardo a questa forma, esiste una diversità da rilevare. O il *Jeu parti* è un canto di forma amebea, in cui viene svolto a dialogo un soggetto qualunque liberamente scelto, oppure chi prende l'iniziativa di eseguire un *Jeu parti* lascia ad un secondo cantore la scelta del soggetto da trattare. È quindi giustificata l'opinione che, in origine, i *Jeux partis* fossero cantati da una sola persona che eseguiva entrambe le parti dialoganti, mentre in seguito queste sarebbero state sostenute da due cantori. In quanto ai temi, questa forma lirica si serviva dell'amor cortese per cavarne quesiti da svolgere, oppure si valeva di argomenti galanti, quando non faceva suoi dei fatti politici d'attualità presentandoli come uno scambio a dialogo d'idee intorno ad essi. A cotal specie appartiene una di queste conversazioni musicali, in cui l'autore, cioè il Re di Navarra, discute del matrimonio di Jolanda, figlia di Pietro Mauclerc conte di Bretagna, con Ugo di Lusignano, nel 1231 (v. App. N. 42). Il *Jeu parti* francese fu tenuto in onore anche da Adam de la Halle che, in parecchie sue liriche di tal forma, svolge, ingegnosamente ironico, dei dibattiti con Jehan Bretel, il *prince del pui* di Arras, avendo a giudici due noti trovieri della regione di Arras: Jehan le Cuvelier, ed il cavaliere Jehan di Grevillier (1).

Ora lasciate da parte le Albe provenzali, — canzoni in cui manifestasi il sentimento destato dall'apparizione del giorno nell'animo degli amanti costretti a dividersi, — e tenuto conto dell'opinione del Beck che trova materia per dubitare delle origini popolari delle

(1) V. Della Corte, *Op. cit.*, p. 15.

Albe nelle musiche assai ornate che le accompagnano, è necessario soffermarsi un istante sulla importanza che ebbe il *refrain* (ritornello) nella costituzione delle forme che si stanno per esaminare. Per quanto la natura e funzione di questo frammento poetico musicale fossero note da tempo, fu solo recentemente che venne chiarita la portata della adozione del refrain nell'arte medievale. Dopo le ricerche e pubblicazioni del Gennrich (*Rondeaux, Virelais und Balladen*, 1921 e 1927), che in un solo elenco dà conto di 1276 refrains riscontrati nei manoscritti musicali del periodo trovadorico, la letteratura lirica del medioevo tanto monodica che polifonica ne appare ripiena. Una nuova maniera di farcire, una nuova pratica di utilizzare il repertorio delle melodie preesistenti, s'insinuano coi refrains nella musica sacra ed invadono la poesia lirica provenzale e francese di nuova fioritura. I refrains sono presi dai *chants de maîtrise*, melisme finali dei Dupla cantati in Notre-Dame di Parigi, ove ne passano poi altri di origine profana. Da principio il refrain è impiegato come parte essenziale di musiche monodiche e nella canzone a ballo è cantato dal coro quale *responsorium* agli *addimenta* solistici. Ma poi il refrain giunge ad occupare il Mottetto e ad assumersi la parte del Tenor, tenuta dal Cantus firmus. In tal guisa sarebbe impossibile, senza aver presente il refrain musicale e le sue svariate maniere di adattamenti a forme ed a testi diversi, spiegare la esistenza del primitivo Rondeau, la differenza fra questo ed il Virelai, e fra il Virelai e la Ballade, la costituzione delle canzoni con uno o più refrains, le alternazioni del canto solistico col corale nelle canzoni a ballo e le stesse forme di danze medievali.

La *Chanson d'histoire* o *de toile* è una lirica stro-

fica ad un solo refrain, che torna in fine d'ogni strofa, mentre la musica della prima strofa, liberamente composta, viene pure ripetuta sulle altre (1). Solo cinque di tali canzoni, di quelle tramandateci dai canzonieri francesi, risalgono al 12° secolo. Ma se ne conoscono pure di antiche pervenuteci senza il nome dell'autore; liriche che si confondono con le Romances destinate appunto ad essere cantate durante il lavoro femminile. Le Romances sono uscite dalla stessa ispirazione da cui nacquero le Chansons de toile, e talvolta vennero raccolte dagli autori posteriori di Lais. Una di queste Romances, attribuita a Moniot d'Arras è quanto di più melodicamente soave abbia prodotto la lirica d'allora (2). Resta aperta la questione se le *Chansons de toile* fossero realmente cantate da donne. Aubry propendeva verso questa soluzione, mentre Beck fa osservare come nel romanzo di Guillaume de Dole, contenente la Chanson della bella Aiglantine, si parli di un giovane che la canta, cavalcando.

La *Pastourelle,* risale a prima del tempo dei trovatori. Lo afferma il biografo di Cercalmon, che fra i trovatori è uno dei più antichi, quando dice che costui compose delle *Pastourelles* « a la usanza antiga ». La forma a refrain, schietta e popolare, non può essere stata che anteriore all'altra senza refrain, quale fu manipolata dai trovatori. Avrebbe appartenuto al primo momento di sviluppo, dei tre osservati da Aubry, come monologo di una pastora malmaritata che sogna l'amante; poi come dialogo fra una pastora ed un pastore, al quale s'aggiunge, nel terzo momento, il personaggio aristocratico del cavaliere galante e vagheggino.

(1) V. Della Corte, *Op. cit.*, p. 15.
(2) Id., p. 10.

Nella sua forma più antica e col nome di *pastorela* tanto in provenzale come in francese, essa non si distingue dalla *Chanson de toile* e dal *Lai* che pel carattere rustico del soggetto. Lo schema è ancora quello strofico della *chanson à refrain*, lo stesso che è conservato anche dalla *retrouenge* malgrado l'intrinseca diversità del carattere di questa.

In quanto alle canzoni *avec des refrains*, l'interesse musicale da esse offerto supera il poetico e si concentra non tanto nelle parti libere aggiunte (*addimenta*) quanto nei diversi refrains che si susseguono, l'uno dopo l'altro, in fine d'ogni strofa. Questa forma venne ripresa dai compositori frottolisti italiani della fine del '400, in quelle loro liriche popolaresche ove ad ogni strofa trovasi accodato lo spunto di una canzone popolare.

In generale le canzoni a ballo, consistenti di parti corali a refrain e di parti solistiche eseguite alternativamente alle corali, appartengono alla lirica francese piuttosto che alla provenzale. Ma spiccatamente francesi si possono dire le canzoni che si svolsero intorno alla melodia del refrain, quali sono il Rondeau, il Virelai e le Ballade, che sono da considerare in grado diverso opera del poeta-musicista a seconda della parte maggiore o minore che il refrain prende in esse.

Naturalmente, la più interessante ed ingenua forma, delle tre ora citate, è quella del Rondeau, in cui la musica dell'intera strofa è fornita dal solo refrain. Dei testi di Rondeau non si potrebbe decifrare il senso quando non si badasse alla netta distinzione fra le parti cantate dal coro e quelle cantate sulla stessa melodia del refrain dal solista. Certamente il coro rispondendo al solista con le parole e la melodia (*responsorium*) di canzoni a lui note, avrà trovato un nesso con le

parole aggiunte (*addimenta*) a quelle del refrain dalla libera fantasia del troviero. Ma sta di fatto che allo stesso troviero non occorreva far sforzi d'invenzione musicale per giungere alla composizione della musica d'un Rondeau. Bastava che egli prendesse un canto dal repertorio delle melodie circolanti, per avere pronta l'intera materia musicale con cui comporre il Rondeau. Per sua comodità, poi, la melodia presa a prestito dal refrain, poteva essere scomposta in due periodi, restando libero il troviero di ritornellare a suo beneplacito il primo di essi oppure di presentarlo seguito dal secondo periodo. Per raggiungere una sufficiente chiarezza in materia tanto lontana dal nostro modo di concepire l'arte, presentiamo qui il refrain:

Cele m'a s'amour dounée
Ki mon cuer et mon cors a,

indi lo diamo incorporato nel Rondeau *C'est la jus en la roi prée*, (uno dei più antichi a sei versi conservatoci dal *Roman de la Rose*), con l'aggiunta delle indicazioni del modo con cui veniva eseguito:

Solista = *C'est la jus en la roi prée* (a) (= I Addimentum)

Coro = *Cele m'a s'amour dounée* (a) (= Responsorium)

Solista = *la fontenele i sort clere.* (a) (= II Add.)

» = *Faus vilains traiés en la;* (b) (= III Add.)

Coro = *cela m'a s'amour dounée* (a)
» = *Ki mon cuer et mon cors a.* (b) } (= Resp.)

Da questo schema, nel quale le lettere poste sopra i versi servono ad indicare le ripetizioni dei periodi

melodici, appare evidente come la musica della intera stanza del Rondeau derivasse dai due periodi *a*) e *b*) costituenti la frase melodica con la quale cantavasi il refrain. Sui primi due versi veniva ripetuto il periodo *a*); sul terzo e quarto verso invece cantavasi l'intera frase del refrain *a*) e *b*). La stessa musica serviva dunque tanto al solista per gli *addimenta*, quanto al coro per il *responsorium*. Motto o epigramma qual'era, — composto di due versi, e talvolta di uno solo, applicati ad una melodia oppure nati con essa, — il refrain, quale forma vagante da una composizione all'altra, ebbe una storia sua interessante e complicata, sulla quale cercano di fare luce le minuziose ricerche moderne nei codici. Sotto questo aspetto la melodia del Rondeau *C'est la jus* offre un esempio fra tanti. Prima di essere utilizzata nel modo visto sopra, la si trova nel Pluteo 29, I, fol. 151 r. della Biblioteca Medicea-Laurenziana (v. App. N. 43), riprodotta senza testo come Clausola di un Duplum (canto che nelle composizioni a due voci si poneva sopra il Tenor) di Notre Dame, mentre al fol. 410 r. della stesso ms. si legge ripetuta con le parole del Mottetto latino *Prothomartir plenus*. Indi riappare nel Codice 1206 della Bibl. di Wolfenbüttel, al fol. 226 v., col testo del refrain *cele m'a s'amour;* finchè, dopo aver circolato in diversi manoscritti, ricompare nel Rondeau *C'est la jus en la roi prée* trasmesso dal ms. Noailles della Bibl. Nat. di Parigi.

Lo schema metrico del Rondeau *C'est la jus* è forse il più semplice, ma non è il solo di questa forma poetica. Esistono, ad esempio, Rondeaux che cominciano con il canto del refrain, — come si fa con la *ripresa* nella Ballata italiana, — ed ammettono la ripetizione del primo verso dello stesso refrain fra le parti ag-

giunte, paragonabili alle *mutazioni* della nostra Ballata. Ma ciò non ebbe influsso alcuno sul principio di fare della frase del refrain il solo elemento musicale accompagnante l'intera strofa:

refrain = { [a] *Je canterai, faire le doi,* / [b] *bele et boine m'en prie;*

[a] *il i a bien raison pour koi*

refrain = [a] *je canterai, faire le doi.*

[a] *Ele a saisi mon cuer et moi*

[b] *par sa grant signourie.*

refrain = { [a] *Je chanterai, faire le doi,* / [b] *bele et boine m'en prie.*

La forma di Canzone a ballo che segna il passaggio dal Rondeau, in cui la musica è tutta di derivazione dal refrain, alla Ballade, ove la composizione libera si estende a tutta la stanza, eccettuato l'ultimo verso riservato al canto del refrain, è il Virelai, detto così dalla esclamazione *vireli* che originariamente cantavasi in fine d'ogni strofa. Da un lato il Virelai si collega al Rondeau, dal quale deriva l'uso del refrain, che il Virelai adotta per buona parte della strofa, *volta* compresa; dall'altro lato preludia alla Ballade, in quanto le *mutazioni* sue lasciano adito alla introduzione nella strofa di una frase musicale di libera creazione. Naturalmente, perdura nel Virelai il principio della distinzione fra parte corale e parte solistica già osservata nel Rondeau, mentre si va pronunciando nel primo lo schema metrico della nostra Ballata. Per que-

sto motivo ci sembra giovare alla chiarezza il fare uso della terminologia adottata per lo schema metrico della stessa Ballata italiana, nel presentare questo Virelai di Guillaume d'Amiens, giudicato dal Gennrich come il più antico conosciuto (v. App. N. 44):

Ripresa	(a)	*C'est la fins, koi que nus die,*
	(b)	*j'aimerai:*
Mutazioni	(c)	*C'est la jus en mi le[s] pré[s];*
	(c)	*c'est la fin, je veul amer.*
Volta	(a)	*Jus et baus i a levés,*
	(b)	*bele amie ai;*
Ripresa (refrain)	(a)	*c'est la fins, koi que nus die,*
	(b)	*j'aimera[i].*

Il passo compiuto dal Virelai in via di aprire il varco alla Ballade si può seguire nei codici fino al punto d'arrivo: fino a quando, cioè, nelle mutazioni e nella volta della Ballade la musica si trova emancipata dal refrain, e questo, dopo essere stato ancora per qualche tempo ammesso a fare da ripresa in principio della strofa e ad occupare col suo secondo periodo il secondo verso della volta, finisce a rimaner confinato in fine della strofa. Elemento superstite di una trasformazione che ha lentamente condotto il compositore a disfarsi di lui per svolgere sull'intero corpo della strofa il suo estro musicale, il refrain, passato nella Ballade, diviene innocuo alla libera invenzione e lascia che la strofa di sette versi, in cui si organizza dai primi del 14° secolo la Ballade di Francia, divenga la

forma tipo lungo il periodo seguente al trovadorico. Jehannot de l'Escurel ed il Roman de Fauvel, — monumento che funge da miliario al punto in cui l'*Ars Antiqua* sta per cedere il passo all'*Ars Nova*, — rappresentano questa forma di Ballade, della quale viene qui dato un esempio preso dallo stesso Roman de Fauvel (v. App. N. 45):

I[a] Mutaz.	(a)	*Aÿ, Amours, tant me dure*
	(b)	*le mal que j'ai a porter*
II[a] Mutaz.	(a)	*et ma grieve outre mesure.*
	(b)	*sans nesun confort trouver*
Volta	(c)	*Quant à vous m'en poëz saner,*
	(d)	*et de par vous l'endure,*
Ripresa (refrain)	(e)	*pour quoi m'estes vous si dure?*

Oltre che nel Roman de Fauvel, le forme testè osservate penetrano nella letteratura congenere del Roman de la Rose, Roman d'Alexandre e nel Renart le Nouvel. Nè vi rinunziò il teatro giullaresco, che nella Francia del Nord prosperò grazie a quel complesso tipo di troviero che fu Adam de la Halle. Costui dopo aver composti Rondeaux, Virelais, Ballades, ed essersi guadagnata la fama di troviero polifonista componendo a tre voci, introdusse la forma semplice del Rondeau monodico nel suo *Gieus de Robin* e *de Marion:* una di quelle *comédies en vaudeville* di cui la Francia ebbe assai più tardi grande copia.

Finalmente non si può dimenticare che l'ispirazione religiosa accostò talvolta trovatori e trovieri al campo

spirituale, sul quale si provarono usando la stessa lingua nazionale con cui composero le loro canzoni profane. Ma bisogna pur dire che se le loro liriche spirituali originali vanno tenute distinte dall'altro genere dei *contrafacta* sopra menzionato, la fortuna di esse riuscì piuttosto modesta.

Uno dei primi ostacoli incontrati dalla loro fioritura sta nel fatto che il testo non latino usato dagli autori non poteva trovare accesso nel tempio. Inoltre, quelle canzoni religiose non facevano che ripetere, adattati, i motivi delle canzoni profane e, quando non bastavano queste, le immagini poetiche venivano per lo più prese a prestito dalla lirica spirituale latina di un Adamo di S. Victor o di un Philippe de Grève. Dopo Gautier de Coinci, che lasciò una trentina di canzoni spirituali in musica, interpolate fra i « *Miracles de Notre-Dame* », dopo che un Jacque de Cambrai ebbe lavorato a far passare musiche di canzoni profane sopra testi spirituali, Guiraut Riquier, morto nel 1292 ultimo dei trovatori, sciolse il canto ispirandosi alla religione.

NOTE INTORNO AD ALCUNI TROVATORI E TROVIERI.

Così tramontò il periodo, durato quasi due secoli, dei trovatori e dei trovieri, mentre nella lista dei primi figurano cinque re, cinque marchesi, nove conti e moltissimi castellani, e sedici sono i trovatori che vestirono l'abito ecclesiastico. Anche il chiostro, dunque, sede della cultura e dello studio delle arti, non rimase estraneo a questa fioritura lirica monodica. Tutto ciò concorre a provare che quanto fu affermato dal Fetis prima e più attenuatamente dal Tiersot poi, circa l'ignoranza dei trovatori, dichiarati cantori di

solo istinto, non è esatto. Nelle 104 biografie che ci restano, torna frequente la frase *poetava, cantava* e *suonava* bene; per il leggere e scrivere poi il Groeber ha da tempo dimostrato che molti di loro dovevano conoscerlo.

Nel trovatore poteva quindi trovarsi la triplice personalità del poeta, del compositore di melodie e dell'esecutore sia del canto, sia del suono. Che se i giullari avevano lo speciale ufficio delle esecuzioni, non mancavano nemmeno trovatori e trovieri che fossero abili nel canto. Il Restori ne cita parecchi così dotati da natura ed osserva come, nelle biografie, le lodi siano spesso rivolte a questa od a quella speciale dote del trovatore: ed Elia Barjols, a Guillem de S. Didier, a Peire Cardinal, a Peire Vidal, che a giudizio dei biografi cantavano assai bene, meglio d'ogni altr'uomo al mondo; a Perdigon ed a Pons de Capdueill per la maestria di suonare la viola. Altre volte, invece, ne escon fuori i lati deboli: di Uc Brunet si dice, ad esempio, che non compose melodie; che molto male cantava Aimeric de Peguilhan mentr'era ottimo poeta; che se Gaucelm Faidit compose buone melodie, cantava però peggio di chiunque altro al mondo; che ben scriveva (*escrivia*) parole e suoni Elias Cairels, ma cantava e violava male ed anche peggio parlava. In tal guisa spiegasi perchè alcuni trovatori, come Betran de Born e Guiraut de Borneill preferissero servirsi de' giullari cui facevano cantare le loro poesie e che alla sua volta un giullare, che sapesse elevarsi al disopra della sua classe, finisse ad essere compreso in quella dei trovatori. Giullari erano stati Arnaut de Maroill e Peire Cardinal, allorchè stavano al seguito di trovatori che pur sapevano cantare. Ma il primo, povero d'origine, posti il cuore e la musa al servizio

di una dama, la contessa di Burlats figlia di Raimondo V di Tolosa, finì un giorno a trovarsi congedato per aver avuto un rivale in Alfonso II re d'Aragona; il secondo, *apres letras e saup ben lezer e chantar*, profittò de' suoi studi per passare dall'una all'altra corte, menando seco, alla sua volta, un giullare che cantava le sue canzoni.

La schiera numerosa di questi cantori, conta fra gli iniziatori insigni del Sud di Francia:

1087-1127, Guglielmo VII conte di Poitiers e duca d'Aquitania;

Cercalmon e Marcabru, seguiti, sempre al Sud, da:

1150-1190 { Jaufre Rudel, Bernart de Ventardorn, Rambaut d'Orange, Bertran de Born;

mentre insigni fra gli iniziatori del Nord furono Chrétien de Troyes, Gautier d'Épinal, Blondel de Nesle Chatelain de Coucy, morto nel 1203, seguiti nella generazione di poi,

dal 1180 { da Gautier de Dargies, Gace Brulé, Conon de Béthune.

Nord e Sud producono, in un periodo di mezzo comprendente i primi decenni del 1200: Folquet de Marseille, Peire Vidal, Gaucelm Faidit, Gautier de Coinci, Guiraut de Borneill, Rambaut de Vaqueiras, Gui d'Ussel, Peire Cardinal, Colin Muset, che dimostrarono di saper comporre musiche con raffinate combinazioni ritmiche.

Finalmente, ecco nel periodo del tramonto, Uc de

Saint Circ, Aimeric de Peguilhan, Thibaut de Champagne re di Navarre, Moniot d'Arras, Adam de la Halle (che per aver composto Mottetti e Rondelli a più voci vien chiamato troviero armonista) e Guiraut Riquier che chiude l'età dei trovatori e trovieri quando l'arte è prossima a veder sorgere l'alba del secolo in cui campeggieranno, in Francia, i nomi di Filippo di Vitry e di Guglielmo di Machaut.

ECHI DELLA LIRICA TROVADORICA.

Lascito di questo fecondo periodo d'arte sono le Corporazioni dei Jongleurs, istituite verso la fine del '200 a Parigi da cui nacque, nel 1331, la istituzione della Confrèrie di S. Julien; sono i sette Trovatori di Tolosa che, nel 1323, si uniscono in corporazione e bandiscono concorsi fra i poeti di Provenza, col premio di una viola d'oro, mentre il Molinier, detta nei *Leys d'Amors* le regole dell'istituzione. Poichè le città avevano attratto la vita che il feudalesimo aveva prima coltivato nei castelli, e poichè la borghesia, col tramonto della Cavalleria e del fervore delle Crociate, aveva preso posizione nelle città, forte delle sue corporazioni, i Jongleurs vi si raccolsero pure. Si crearono dei protettori, si diedero degli statuti, si dedicarono alla vita artistica come suonatori di viola, arpa e liuto nelle chiese; come suonatori di tromba e cornetto durante le pompe civili e le cerimonie ufficiali; come pifferi nelle manifestazioni della vita comunale e popolare.

In Italia, ad onta dell'affluire dei trovatori nelle sue corti e dell'influsso provenzale sui trovatori italiani, come Sordello, Peire de la Caravana, ecc.; e malgrado la nascita della lirica volgare nel Sud, ove pur si aveva per esemplari il Descort ed il Lais, il Sonnet e la

Canzone che in Francia s'accompagnavano alla musica, tacciono le fonti musicali di lirica profana durante tutto il '200. I soli monumenti musicali che ci parlano del nostro '200 appartengono ad un'altra lirica, pure volgare e monodica, ma di sentimento spirituale, che i codici di Laudi di Cortona e di Firenze ci hanno tramandato. Dalle Laudi esce l'eco dei canti innalzati sotto le volte di S. Maria Novella e di S. Maria del Fiore dal popolo e dalla borghesia, dalle Corporazioni e dalle Confraternite di Firenze. Le Laudi richiamano le turbe imploranti nelle campagne e nelle chiese dell'Umbria, trascinate dal movimento impresso agli spiriti da S. Francesco e dallo zelo dei Disciplinati e dei Flagellati; mentre dal loro semplice ed ingenuo volgare accompagnato dalla musica, dagli schemi metrici ricordanti la strofa del Virelai popolare e profano di Francia affiora la voce dei devoti giullari di Cristo, di cui uno de' più insigni fu Jacopone da Todi. Diverse come sono di sviluppo le strofe delle varie Laudi ed avendo nel Virelai la forma parellela che fa pensare ad una unica matrice lontana, le affinità metriche fra la Laude e la Ballata italiana sono tuttavia tanto nettamente delineate da togliere ogni dubbio circa la loro diretta parentela. In quanto alla musica, tracciata nella notazione nera quadrata, sarebbe inutile tentare una versione modale come si è fatto per la lirica trovadorica. Il verso italiano qualitativo, malgrado le libertà che s'incontrano quando si tratta delle Laudi, è necessariamente il regolatore degli accenti ritmici, mentre in caso di melisme diverrebbe pure inutile cercare un andamento a base modale, se la melisma occupa tutte le parti della misura. (v. App. N. 46).

Anche le « Cantigas de S. Maria », i cui testi furono

dettati da Alfonso il Saggio fra il 1252 ed il 1284 durante gli anni del suo regno sulla Castiglia, rassomigliano metricamente al Virelai e fanno da parallelo alle Laudi italiane. Ma, in confronto di queste, le 400 e più canzoni spagnuole in cui sono cantati i miracoli della Vergine in 41 gruppi di dieci canzoni ciascuno separati da un canto di lode, richiedono la trascrizione ritmica modale. Giacchè la notazione delle Cantigas, — come leggesi nei due Codici dell'Escuriale abbelliti da numerose miniature (v. App. N. 47), — appartiene all'antico mensuralismo, con le figure proporzionali delle *longae* e delle *breves*. Il metodo da adottare nelle trascrizioni non potrebbe quindi condurre a versioni arbitrarie : ragione per la quale sono sembrate al Ludwig inaccettabili le trascrizioni di J. Ribera pubblicate a cura dell'Accademia di Spagna. E sta di fatto che il Ribera nel trascrivere le Melodie delle Cantigas è partito dall'ipotesi della loro appartenenza al repertorio delle danze di origine moresco-andalusa, ed ha quindi pensato di ricostruire a modo suo i ritmi di tali danze anzichè badare ai valori mensurali della notazione.

I MINNESINGER.

Determinata dalle stesse circostanze che avevano suscitato in Francia l'arte dei trovatori, ma apparsa circa un secolo dopo le prime manifestazioni di questa, fu, in Germania, la lirica monodica dei Minnesinger (dall'antico tedesco *Minne*=amore, e *Singer*= cantore). Sembra però indubbio che se la lirica trovadorica servì di modello a quella dei Minnesinger, costoro impressero alla propria dei caratteri diversi, derivati in parte dalle esigenze della loro lingua. Anche dal punto di vista del rango sociale i Minnesinger

non appaiono molto diversi dai trovatori : inferiori invece furono di cultura, essendo provato che era cosa rara che un Minnesinger sapesse scrivere. Wolframo di Eschenbach, ad esempio, aveva dovuto dettare a mente l'intero poema di Parzival, e Hartmann von Aue si gloriava di sapere soltanto leggere.

L'alba di questa lirica tedesca sorge sulle rive del Reno, annunziata dalle canzoni a sentenze tramandate da un Codice di Jena del 12° secolo. Heinrich von Veldecke, Heinrich von Mohrungen, Friedrich von Hausen, sono fra i suoi più antichi rappresentanti, ma di costoro nessuna melodia ci è pervenuta. Poi, dopo essersi diffuso il canto dei Minnesinger nella Germania del Sud, si propagò nelle terre del Nord fino a Rügen; mentre il più importante loro centro i Minnesinger stabilirono alla corte di Ermanno di Turingia, in quel castello detto Wartburg in cui fu lungamente conservato il culto delle Muse nelle tradizionali gare poetiche, rappresentate da Wagner nel *Tannhäuser*.

Mentre le rassomiglianze fra la lirica trovadorica e quella dei Minnesinger sono grandi per ciò che riguarda il contenuto d'idee, quasi nulle appaiono sotto alcuni aspetti delle forme. Le melodie francesi hanno andamenti più pronunciati di canzone; le tedesche invece rivelano qualche affinità col gregoriano. Intorno a ciò una parentesi è però resa qui necessaria dal fatto che le opinioni non sono tutte concordi. Mentre il Liliencron, autorità di primo ordine, negò un tempo che la musica dei Minnesinger potesse essere derivazione del canto popolare tedesco, costituendo i suoi caratteri una specie di deviazione profana del canto corale gregoriano, il Moser opina al contrario che, almeno la primavera di questa lirica, sia trascorsa facendo delle sue forme e della sua musicalità

quasi una sola e stessa cosa col canto popolare tedesco (1). Hanno certamente concorso a formare questa opinione gli studi del Runge, Riemann, Bernouilli.

Riguardo alla trascrizione delle cantilene dei Minnesinger, il punto di partenza per giungervi consistette nell'aver riconosciuto che la poesia dei Minnesinger ubbidisce alla legge dell'accentuazione. Nel principio della accentuazione, i sostenitori della applicabilità della teoria modale a tutte le notazioni medioevali contemporanee ai trovatori pensano di aver trovato la chiave per trascrivere, secondo la ritmica dei modi, anche le melodie dei Minnesinger. Però, a questo proposito, osservò giustamente il Wolf come i modalisti vadano un po' troppo in là, giacchè la regolarità dell'andamento ritmico stabilita dal modo della melodia non può accordarsi con un verso in cui gli accenti non sono regolarmente distribuiti. Secondo il Wolf, quindi, l'andamento dei canti dei Minnesinger si approssimerebbe a quello ritmico-oratorio del gregoriano col quale essi hanno comune, oltre che la *ripercussione* di una stessa nota, anche le caratteristiche della tonalità ecclesiastica. D'altronde non sarebbe difficile trovare delle derivazioni velate o palesi dal gregoriano, come ne è una la *Salve regina* del minnesinger Reinmar von Zweters, tramandata dal codice di Donaueschingen. La canzone spirituale protestante, di qualche secolo dopo, rappresenta gli stessi rapporti che, secondo Wolf, avrebbero avuto col gregoriano le liriche dei Minnesinger.

Chiusa la parentesi, tornando alle personalità meglio ricordate dalla storia s'incontra quel Walther von der Vogelweide il cui canto, dal 1187, ebbe risonanze na-

(1) V. Della Corte, *Op. cit.*, p. 16.

zionali fra i tedeschi. Ce ne hanno tramandato gli echi i manoscritti di Colmar e di Münster. Fra gli epici Minnesinger dello stesso tempo è, come il più grande, da porre il citato Wolfram di Eschenbach, del quale però ci sono giunte poche melodie al confronto di quelle assai più numerose di Konrad von Würzburg, Hermann der Damen, von Meisner, Witzlav von Rügen, Regenbogen e Frauenlob. Verso il 1240, ebbe credito presso le Corti di Baviera e d'Austria un cantore di canzoni a ballo e di liriche umoristiche, Neidhart di Reuenthal : ragione per la quale costui si creò nemici fra gli aulici Minnesinger, alla loro volta non meno posti in caricatura dalle canzoni di Tannhäuser. Cominciò allora, anche pei Minnesinger, l'esodo dalle Corti alla borghesia delle città. Apparizione parallela, ma più tarda, a quella di Adam de la Halle in Francia, è Oswald von Volkenstein, che muore nel 1445 e divide con Ugo von Montfort, morto nel 1423, la funzione di rappresentante di una forma lirica prossima a scomparire.

Gli schemi melodici dei Minnesinger rispondono alle esigenze dei testi, composti generalmente di due stanze e di un congedo di ugual metro, alla stessa guisa di quelle dei trovatori. Soltanto la prima stanza viene posta in musica. Sulle seguenti stanze appare ripetuta la melodia che s'accompagna alla prima, ad eccezione del congedo. Due schemi melodici, A A B ed A B A, si alternano nell'uso, ma con preferenza del secondo particolarmente nell'ultima stanza o congedo, ove la ripresa della prima frase quale chiusura dà luogo alla forma A A B A.

I MAESTRI CANTORI.

Con la stessa forma, la lirica monodica tedesca dei Minnesinger, dopo essere passata già nel 14° secolo alla borghesia costituita in corporazioni (particolarmente in Magonza), divenne, dal 15° al 16° secolo, in parte eredità dei Maestri cantori (Meistersinger), continuatori delle corporazioni artigiane e borghesi, in parte s'incorporò con la canzone popolare.

Costretta entro i convenzionalismi barocchi stabiliti dalle regole della « tavolatura » (ricordare alcune scene del primo atto dei *Maestri Cantori* di Wagner), alla mercè di uomini spesso bizzarri che posando da artisti eran giunti al grado di maestri attraverso la pedantesca disciplina di una scuola che sistematizzava così l'iniziazione all'arte :

chi non sa ancora leggere con sicurezza la tavolatura è uno scolaro;

chi la conosce perfettamente è un amico della scuola;

chi conosce almeno cinque o sei arie è un cantore;

chi ha composto le parole per un canto dato è un poeta;

chi ha inventato un canto è un maestro;

la lirica divenne tutt'altra cosa della poesia dei Minnesinger e del canto popolare.

Si disseccò e s'imbarocchì nelle scuole dell'artigianato borghese di Augusta, Magonza, Worms, Strasburgo, Norimberga, Friburgo, Ulma, ecc. Come poesia, divenne un gioco di parole strambe e di concettini bizzarri; come musica, prese degli atteggiamenti di grave solennità, lentamente pomposi, po-

santi a virtuosismo con delle goffe fiorettature canore. Qualche artigiano non privo di senso d'arte, come Hans Sachs, che pure dettò una tabulatura nel 1540, ed Adamo Puschmann, che la tabulatura riformò nel 1570, non bastò a conferirle dignità artistica.

Le musiche dei Maestri cantori non ebbero di comune col corale protestante, venuto alla luce durante il massimo fiore delle scuole dei Maestri, che gli andamenti gravi e uniformi, onde alla sua volta il canto della Riforma si differenziò da quello della Chiesa latina.

Più fortunata fu la canzone popolare tedesca contemporanea dei Maestri cantori, e pur essa ereditiera, come abbiamo visto, della più antica lirica dei Minnesinger. Ma delle musiche popolari sia tedesche, sia franco-fiamminghe o italiane o spagnuole, le orme non sono perseguibili che percorrendo la storia della polifonia, nella quale la canzone monodica entrò in funzione di *canto dato*, a servizio della tecnica del contrappunto. È dunque alla storia della polifonia che se ne rimanda l'esame.

BIBLIOGRAFIA

CANTO GREGORIANO

GERBERT VON HORNAU, M. : *De cantu et Musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus.* 2 Voll. 1774.

GERBERT, M. : *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum.* 1784.

WOLF, F. : *Über die Lais, Sequenzen und Leiche,* 1841.

LAMBILLOTTE, L. : *Gregorianisches Antiphonar,* Cod. 339 di S. Gallo. 1851.

MONE, F. J. : *Lateinische Hymnen des Mittelalters.* 3 Voll. 1853-56.

ORTIGUE, J. D' : *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de Plainchant et de Musique d'Église.* 1854.

SCHUBIGER, P. A. : *Die Sängerschule St. Gallens von 8. bis 12. Jahrhundert.* 1858.

RAILLARD, F. : *Explication des Neumes.* 1859.

COUSSEMAKER, E. DE : *Drames liturgiques du moyen-âge.* 1860.

COUSSEMAKER, E. DE : *Scriptores de musica medii aevi.* 4 Voll. 1864-76.

MOREL, P. G. : *Lateinische Hymnen des Mittelalters.* 2 Voll. 1866-68.

BARTSCH, K. : *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung.* 1868.

KORNMÜLLER, U. : *Die Musik beim liturgischen Hochamte.* 1871.

SCHLECHT, R. : *Geschichte der Kirchenmusik.* 1871.

SCHUBIGER, A. : *Musikalische Spicilegien.* (Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung. Eitner, Ann. 32). 1872.

POTHIER, JOS. : *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition.* 1880.

BRAMBACH, W. : *Das Tonsystem und die Tonarten des christlichen Abendlandes im Mittelalter.* 1881.

HABERL, F. X.: *Magister Choralis, Theoretisch-praktische Anweisung zum Gregorianischen Kirchengesange.* 1881.

SITTARD, J.: *Compendium der Geschichte der Kirchenmusik.* 1881.

BRAMBACH, W.: *Die Musikliteratur des Mittelalters bis zur Reichenauer Sängerschule.* 1883.

BRAMBACH, W: *Die Reichenauer Sängerschule.* 1883.

BRAMBACH, W.: *Hermanni Contracti Musica.* 1884.

MÜLLER, H.: *Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik.* 1884.

REINERS, A.: *Die Tropen- Prosen- und Präfations-Gesänge des feierlichen Hochamtes im Mittelalter.* 1884.

DREVES, P. G.: *Analecta hymnica medii aevi.* 54 Voll. 1886-1904.

GAUTIER, L.: *Historie de la poésie liturgique.* I. *Les Tropes.* 1886.

BRAMBACH, W.: *Psalterium. Bibliographischer Versuch über die liturgischen Bücher des christlichen Abendlandes.* 1887.

BERNOUILLI, E.: *Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen.* 1888.

MOCQUEREAU, ANDRÉ: *Paléographie musicale. Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiés en fac-similés phototypiques par les Bénédictins de Solesmes.* 1889 e segg.

SPITTA, PH.: *Die Musica enchiriadis und ihr Zeitalter. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft.* 1889.

GEVAERT, F. A.: *Les origines du chant liturgique.* 1890.

MORIN, G.: *Les véritables origines du chant gregorien.* 1890.

NISARD, TH.: *L'archéologie musicale et le vrai chant Grégorien.* 1891.

THE PLAINSONG AND MEDIEVAL MUSIC SOCIETY: *Graduale Sarisburiense e Antiphonale Sarisburiense.* Dal 1894.

BRAMBACH, W.: *Gregorianisch-Bibliographische Lösung der Streitfrage über den Ursprung des Gregorianischen Gesanges. Sammlung bibliothekwissenschaftlicher Arbeiten.* 1895.

FLEISCHER, O.: *Neumenstudien.* 3 Voll. 1895-1904.

GEVAERT, F. A.: *La Melopée antique dans le Chant de l'Église Latine. Suite et Complément de l'Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité.* 1895.

EBNER, A.: *Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte der Missale Romanum im Mittelalter.* 1896.

GEVAERT, F. A. : *La Melopée antique dans le Chant de l'Église Chatholique : second appendice.* 1896.

JACOBSTHAL, G. : *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche.* 1897.

DECHEVRENS, A. : *Etudes de science musicale.* 3 Voll. 1898.

HOUDARD, G. : *Le rhythme du chant grégorien d'après la notation neumatique* 1898. Appendice 1899.

FELDER, H. : *Julian von Speiers Choräle zu den Reimoffizien des Franciscus- und Antoniusfestes.* 1901.

MOLITOR, P. R. : *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom.* 1901-02.

WERNER, J. : *Notkers Sequenzen.* 1901.

DUCHESNE : *Origines du culte chrétien.* 1902.

AUBRY, P. : *Essai de musicologie comparée. Le rhythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chrétiennes au moyen âge.* 1903.

MATHIAS, FR. X. : *Die Tonarien.* 1903.

VIVELL, C. : *Der gregorianische Gesang; eine Studie über die Echtheit der Tradition.* 1904.

ABERT, H. : *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen.* 1905.

GASTOUÉ, A. : *Le drame liturgique.* 1906.

LEITNER, FR. : *Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum.* 1906.

FLEURY, A. : *Über Choralrhytmus.* (Tradotto dal francese da L. Bonvin). 1907.

GASTOUÉ, A. : *Les origines du chant romain. L'antiphonaire grégorien.* 1907.

GASTOUÉ, A. : *Sur les origines de la forme « sequentia » du VII^e-IX^e siècles.* 1907.

ZAMBIASI, G. : *Intorno alle relazioni del canto gregoriano colla tonalità moderna.* Rivista Musicale Italiana, 1907.

GRADUALE *Sacrosantae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis SS. D. N. Pii X Pont. Max. jussu restitutum et editum.* 1908.

MARXER, O. : *Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens.* (Pubblicazioni dell'Accademia gregoriana di Friburgo, Svizzera, IV). 1908.

MOCQUEREAU, ANDRÉ : *Le nombre musicale grégorien, ou Rhythmique grégorienne.* 2 Voll. 1908 e 1927.

DECHEVRENS, A. : *Composition musicale et composition littéraire à propos du chant grégorien.* 1910.

CREIZENACH, W. : *Geschichte des neueren Dramas.* Vol. I. 1911.

GMELCH, J. : *Die Vierteltonstufen im Messtonale von Montpellier.* (Pubblicazioni dell'Accademia gregoriana di Friburgo, Svizzera, VI). 1911.

STEGLICH, R. : *Die Quaestiones in Musica.* 1911.

ANTIPHONALE *Sacrosantae Romanae Ecclesiae pro diurnis horis SS. D. N. Pii X Pont. Max. jussu restitutum et editum.* 1912.

VIVELL, C. : *Initia tractatum musices.* 1912.

WAGNER, P. : *Neumenkunde. (Einführung in die gregorianischen Melodien II²).* 1912.

YOUNG, K. : *Officium Pastorum.* A study of the dramatic development within the liturgy of Christmas. (Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters, XVII). 1912.

BANNISTER, H.-M. : *Monumenti Vaticani di Paleografia musicale latina.* 2 Voll. 1913.

FERRETTI, P. M. : *Il cursus metrico e il ritmo delle melodie gregoriane.* 1913.

DRINKWELDER, O. : *Ein deutsches Sequentiar aus dem Ende des 12. Jahrhunderts.* (Pubblicazioni dell'Accademia gregoriana di Friburgo, Svizzera, VIII). 1914.

MÜHLMANN, H. : *Die Alia Musica.* 1914.

YOUNG, K. : *The origin of the Easter Play.* (Publications of the Modern Language Association of America, XXIX, 1). 1914.

BÖHME, M. : *Das lateinische Weihnachtsspiel. Grundzüge seiner Entwicklung.* 1917.

VIVELL, C. : *Commentarius anonymus in Micrologum Guidonis Aret.* 1917.

WAGNER, P. : *Die Koloraturen im mittelalterlichen Kirchengesang.* 1918.

WAGNER, P. : *Ein bedeutsamer Fund zur Neumengeschichte.* Archiv für Musikwissenschaft I. 1918.

VIVELL, C. : *Frutolfi Breviarium de musica et Tonarius.* 1919.

OFFICIUM *Maioris Hebdomadae et Octava Paschae cum cantu.* 1922.

ABRAHAMSEN, E. : *Eléments romands et allemands dans le chant grégorien et la chanson populaire en Danemarc.* (Pubblicazioni dell'Accademia gregoriana di Friburgo, Svizzera, XI). 1923.

AUDA, A. : *Etienne de Liège (L'Ecole liègeoise au X^e siècle).* 1923.

FLEISCHER, O. : *Die germanischen Neumen.* 1923.

HAIN, R. : *Ein musikalischer Palimpsest.* (Pubblicazioni dell'Accademia gregoriana di Friburgo, Svizzera, XII). 1925.

SUNYOL, GREG : *Introducción à la Paleografia musical gregoriana.* 1925.

VAN DOREN : *Étude sur l'influence musicale de l'abbaye de Saint-Gall.* 1925.

WAGNER, P. : *Eine musikalische Reliquie der Kgl. Bibliothek in Stockholm.* (Pubblicazioni della R. Bibl. di Stoccolma). 1925.

JEANNIN, J. : *Etudes sur le rhythme grégorien,* 1926.

WAGNER, P. : *Germanisches und Romanisches im mittelalterlichen Chorgesang.* (Comunicazione al Congresso della « Deutsche Musikgesellschaft » tenuto in Lipsia nel 1926).

JEANNIN, J. : *Rhythme grégorien, réponse à D. Mocquereau.* 1928.

MACHABEY, A. : *Histoire et évolution des formules musicales du I^er au XV^e siècle de l'ère chrétienne.* 1928.

BOMM, U. : *Der Wechsel der Modalitätsbestimmung in der Tradition der Messgesänge in IX-XII Jahrhundert.* 1929.

FREISTEDT, H. : *Die liqueszierenden Noten des greg. Gesanges.* (Pubblicazioni dell'Accademia gregoriana di Friburgo, Svizzera, XIV). 1929.

CANTO SINAGOGALE EBRAICO

IDELSOHN, A. Z. : *Gesänge der jemenischen Juden.* 1914.

IDELSOHN, A. Z. : *Gesänge der babylonischen Juden.* 1922.

IDELSOHN, A. Z. : *Gesänge der persischen, bucharischen und daghestanischen Juden.* 1922.

IDELSOHON, A. Z. : *Gesänge der orientalischen Sefardim.* 1923.

IDELSOHN, A. Z. : *Gesänge der marokkanischen Juden.* 1925.

IDELSOHN, A. Z. : *Jewish Music in its Historical Development.* 1929.

CANTI DELLA CHIESA GRECA

CHRIST-PARANIKAS : *Anthologia carminum christianorum.* 1871.

PITRA, J. B. : *Analecta sacra spicilegio Solesmensi parata.* 1876.

ADEÏEWSKY, E. : *Les chants de l'Église Grecque-Orientale.* Rivista Musicale Italiana, 1901.

GAISSER, U. A. : *Le Système musical de l'Église Grecque d'après la tradition.* 1901.

FLEISCHER, O. : *Neumenstudien,* III Vol. 1904.

GASTOUÉ, A. : *Catalogue des manuscrits de musique byzantine conservés dans les bibliothèques de France.* 1907.

THIBAUT, J. : *Origine Byzantine de la Notation Neumatique de l'Église Latine.* 1907.

RIEMANN, H. : *Die byzantinische Notenschrift im 10.-15. Jahrh.* 1909-15.

THIBAUT, J. B. : *Monuments de la notation ecphonétique et hagiopolite de l'Église Grecque.* 1912.

WELLESZ, E. : *Probleme der musikalischen Orientforschung.* Jahrbücher der Musikbibliothek Peters. 1917.

WELLESZ, E. : *Die Rhythmik der byzantinischen Neumen.* Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1920-21.

MUSICA MONODICA PROFANA

GRIMM, J. : *Über den altdeutschen Meistergesang.* 1811.

DIEZ, F. : *Die Poesie der Troubadours.* 1826.

HAGEN, F. H. VON DER : *Deutsche Liederdichter des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts.* 5 Voll. 1838.

COUSSEMAKER, E. DE : *Histoire de l'harmonie au moyen âge.* 1852.

SITTARD, J. : *Jongleurs und Menestrels.* (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft), 1885.

BÄUMKER, W. : *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen.* 4 Voll. 1886-1911.

CHEVALIER, U. : *Repertorium hymnologicum.* 6 Voll. 1892-1921.

RISTORI, A. : *Per la storia musicale dei trovatori provenzali.* (Rivista Musicale Italiana). 1895-96.

RUNGE, P. : *Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen.* 1896.

GRÖBER, G. : *Grundriss der romanischen Philologie.* 1897-1902.

RIEMANN, H. : *Die Musik der deutschen Minnesinger.* (Musikalisches Wochenblatt, 28-38). 1897-1907.

COULET, J. : *Le troubadour Guilhem Montanhagol.* 1898.

MEY, CURT : *Der Meistergesang in Geschichte und Kunst.* 1900.

HOLZ, SARAN, BERNOUILLI : *Die Jenaer Liederhandschrift.* 1901.

JEANROY, A. : *Lais et Descorts français du XIII siècle.* 1901.

MEYER, W. : *Fragmenta Burana.* 1901.

FABRE, C. : *Trois troubadours vellaves : Guillaume de Saint-Didier, Pons de Capdeuil et Pierre Cardinal.* 1903.

ANGLADE, J. : *Deux troubadours narbonnais : Guillem Fabre, Bernard Alanhan.* 1905.

AUBRY, P. : *Les plus anciens monuments de la musique française.* 1905.

MÜNZER, G. : *Das Singebuch des Adam Puschmann.* 1906.

AUBRY, P. : *La rythmique musicale des troubadours et des trouvères.* 1907.

NOBILING, C. : *Die Lieder des Trobadors D. Joan Garcia de Guilhade.* 1907.

RUNGE, P. : *Über die Notation des Meistergesanges.* (Kongressbericht der internationalen Musikgesellschaft). 1907.

BECK, J. B. : *Die Melodien der Troubadours.* 1908.

AUBRY, P. : *Le chansonnier de l'Arsenal. Trouvères du XII^e-XIII^e siècle. Reproduction phototypique.* 1908.

AUBRY, P. : *Trouvères et Troubadours.* 1909.

BÉDIER, J. : *Les chansons de croisade, avec leurs mélodies publiées par Pierre Aubry.* 1909.

GUESNON, A. : *Publications nouvelles sur les trouvères artésiens.* 1909.

NAGEL, W. : *Studien zur Geschichte der Meistersänger.* (Musikalisches Magazin, 27). 1909.

PFAFF, F. : *Die grosse Heidelberger Liederhandschrift.* 1909.

RIEMANN, H. : *Die Beck-Aubry'sche « modale Interpretation » der Troubadourmelodien.* (Sammelbände der Int. Musikgesellschaft). 1909-10.

TENNERONI, A. : *Inizii di antiche poesie italiane religiose e morali.* 1909.

WECHSSLER, E. : *Das Kulturproblem des Minnesangs.* 1909.

FARAL, E. : *Les Jongleurs en France au moyen âge.* 1910.

LAVAUD, R. : *Les troubadours cantaliens. XII^e-XIV^e siècles.* 1910.

DUC DE LA SALLE DE ROCHEMAURE : *Les troubadours cantaliens.* 1911.

WOLF, J. : *Handbuch der Notationkunde, I.* 1913.

RITTER, O. : *Die Geschichte der französischen Balladenform von ihren Anfängen bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts.* 1914.

JEANROY, A. : *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux.* 1916-1918.

LOMMATZSCH, E. : *Provenzalisches Liederbuch.* 1917.

ANALECTA MONTSERRATENSIA. 1918-1924.

BURDACH, K. : *Die Entdeckung des Minnesangs und die deutsche Sprache.* 1918.

GENNRICH, F. : *Musikwissenschaft und romanische Philologie.* 1918.

WOLF, J. : *Die Tänze des Mittelalters.* (Archiv. für Muskwissenschaft). 1918-19.

MOSER, H. J. : *Geschichte der deutschen Musik,* I vol. 1920.

GENNRICH, F. : *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des 12, dem 13. und dem I Drittel del 14. Jahrhunderts mit den überlieferten Melodien.* 1921-1927.

URSPRUNG, O. : *Spanisch-Katalanische Liedkunst des 14. Jahrhunderts.* (Zeitschrift für Musikwissenschaft, 4, 136). 1921-22.

RIETSCH, H. : *Einige Leitsätze für das ältere deutsche einstimmige Lied.* (Zeitschrift für Musikwissenschaft, 6, 1). 1923-1924.

STICHTENOTH, F. : *Die Melodien der Laudenhandschriften Cortona und Florenz.* 1923.

WOLF, J. : *Musikalische Schrifttafeln.* 1923.

ANGLÈS, H. : *Les melodies del trobador Guiraut Riquier.* 1926.

SCHUMANN, O. : *Die deutschen Strophen der Carmina Burana.* (Germ.-roman. Monatsschrift, 14, 418). 1926.

ANGLÉS, H. : *Les « Cantigas » del Rei d'Anfós el Savi.* 1927.

GENNRICH, F. : *Zur Ursprungsfrage des Minnesangs.* (Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. und Geistesgesch. 7). 1929.

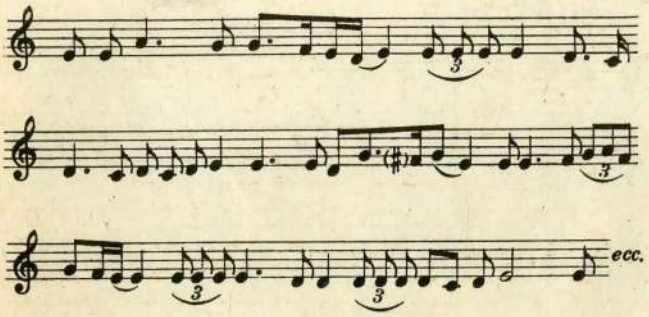
APPENDICE

1.

Canto ebraico - babilonese

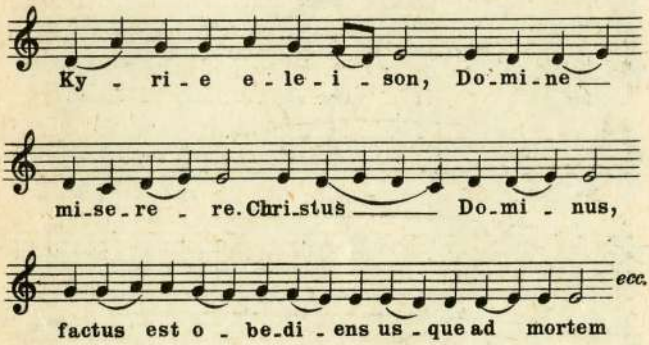
DEL PENTATEUCO

Z. IDELSOHN

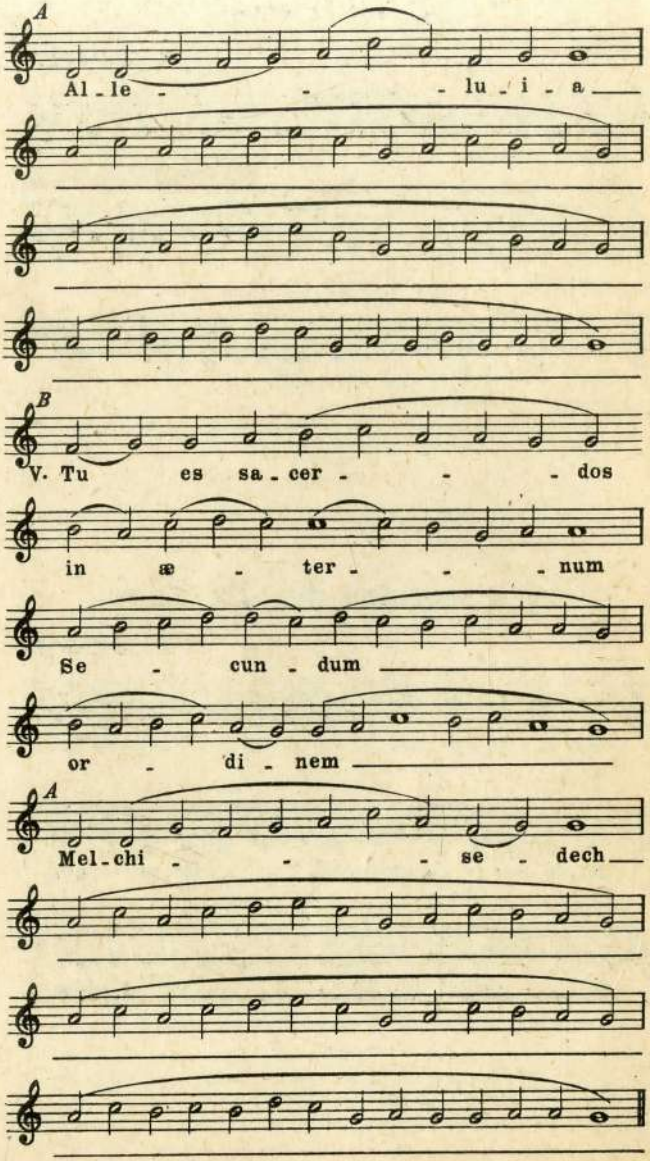


Kyrie eleison del III. tono

Z. IDELSOHN



2.
Alleluia del « Comune » dei Martiri Pontefici



3.

Strumenti a fiato (inflatilia). Cheironomikos.

Milano - Biblioteca Ambrosiana, cod. membr. bobbiense, sec. X.

4.

Strumenti a corda (tensibilia).

Milano - Biblioteca Ambrosiana, cod. membr. bobbiense, sec. X.

5.

Notkero il Balbo.

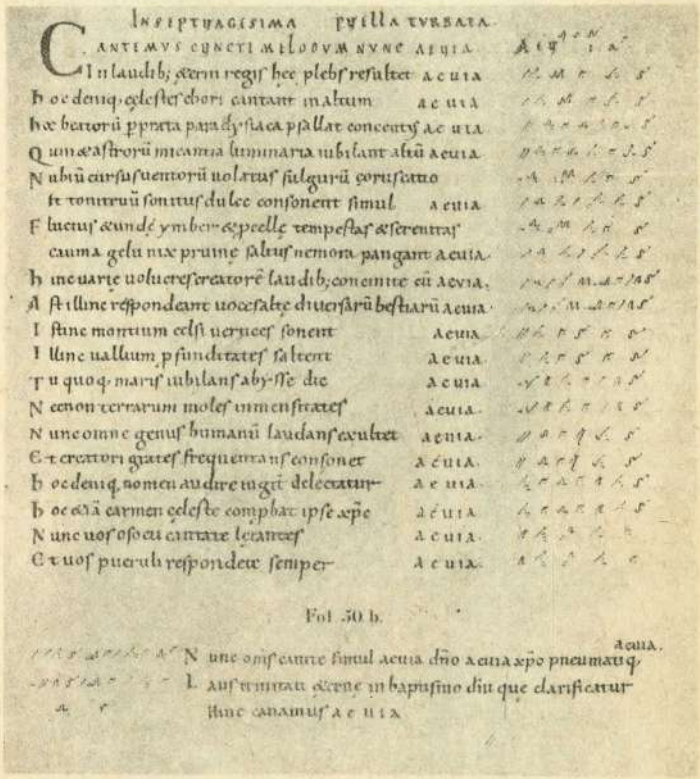
Miniatura contemporanea.

(Dalle *«Comunicazioni della Società antiquaria di Zurigo»* vol. XIX. fasc. 4).

6.

Sequenza di Notkero.

(Originale)



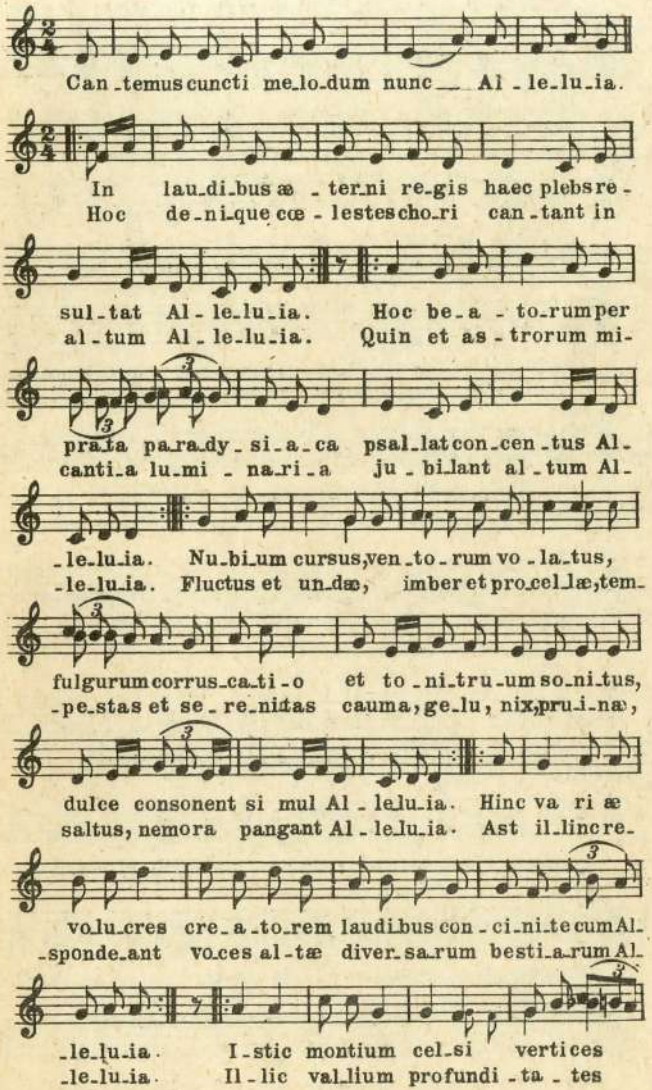
Fol. 30 b.

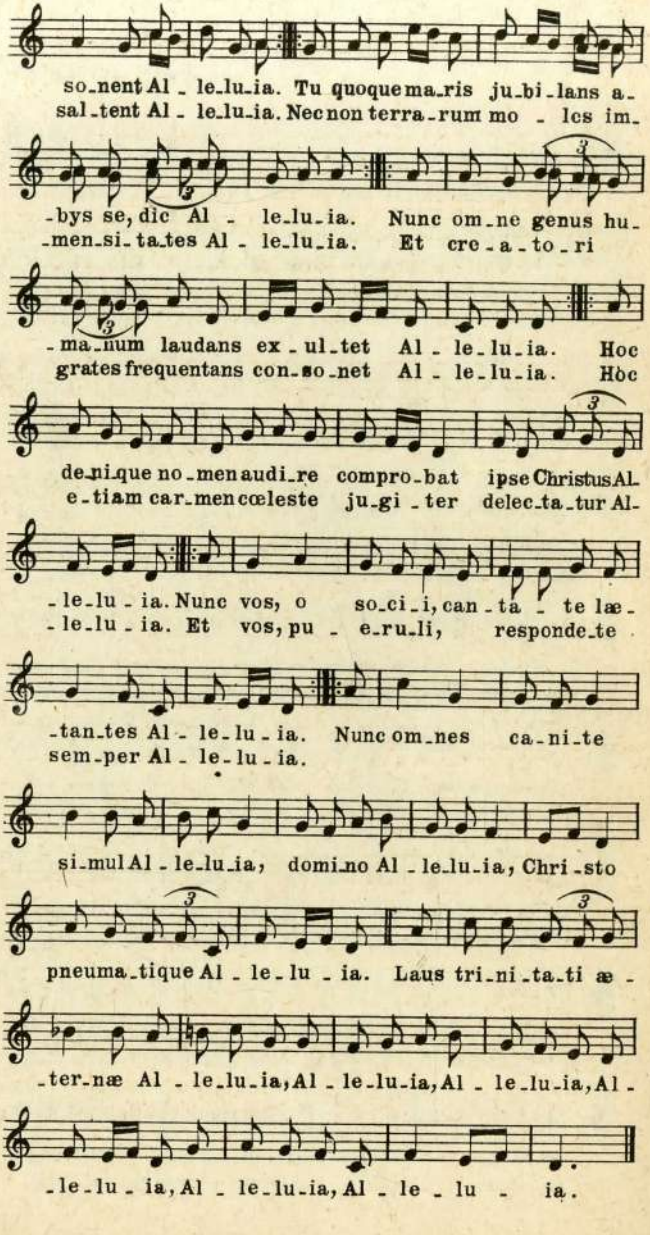
Vienna - Biblioteca Nazionale, cod. 1845, sec. X.

Puella turbata.

(Trascrizione)

NOTKERO IL BALBO.

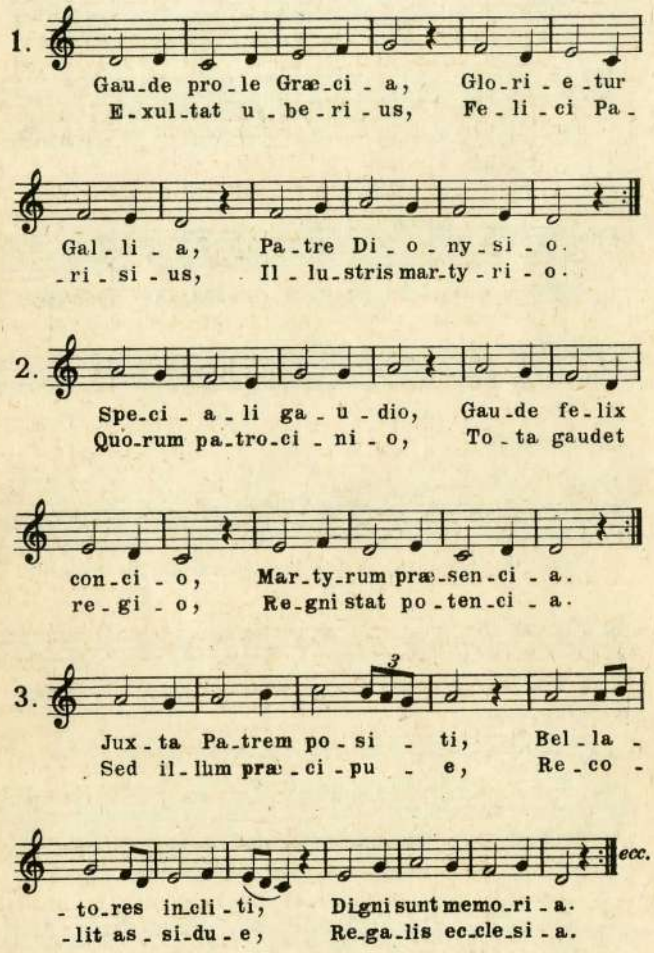



so-nent Al - le-lu-ia. Tu quoque ma-ris ju-bi-lans a-
sal-tent Al - le-lu-ia. Nec non terra-rum mo - les im-
-bys se, dic Al - le-lu-ia. Nunc om-ne genus hu-
-men-si-ta-tes Al - le-lu-ia. Et cre-a-to-ri
-ma-num laudans ex-ul-tet Al - le-lu-ia. Hoc
grates frequentans con-so-net Al - le-lu-ia. Hòc
de-ni-que no-men audi-re compro-bat ipse Christus Al-
e-tiam car-men cœleste ju-gi-ter delec-ta-tur Al-
-le-lu-ia. Nunc vos, o so-ci-i, can-ta - te læ-
-le-lu-ia. Et vos, pu - e-ru-li, responde-te
-tan-tes Al - le-lu-ia. Nunc om-nes ca-ni-te
sem-per Al - le-lu-ia.
si-mul Al - le-lu-ia, domi-no Al - le-lu-ia, Chri-sto
pneuma-tique Al - le-lu-ia. Laus tri-ni-ta-ti æ -
-ter-næ Al - le-lu-ia, Al - le-lu-ia, Al - le-lu-ia, Al -
-le-lu-ia, Al - le-lu-ia, Al - le - lu - ia.

7.

Prosa de sancto Dionysio.

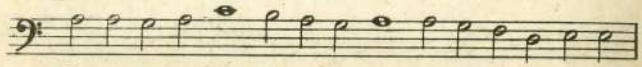
ADAMO DA S. VITTORE.

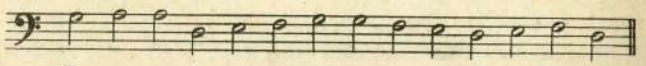


8.
Tropo di Tutilone.

(Cod. di S. GALLO N. 546.)

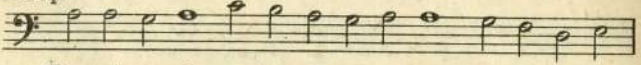
Tropista

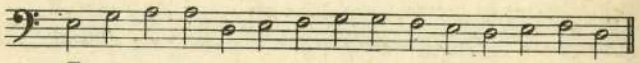




Coro: *Kyrie*

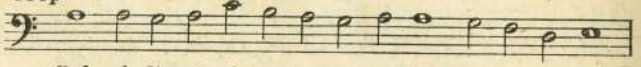
Trop.

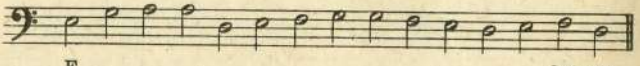




Coro: *Kyrie*

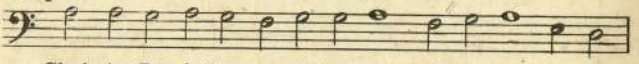
Trop.

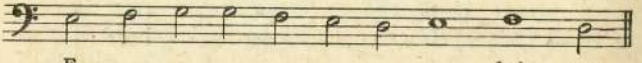




Coro: *Kyrie*

Trop.

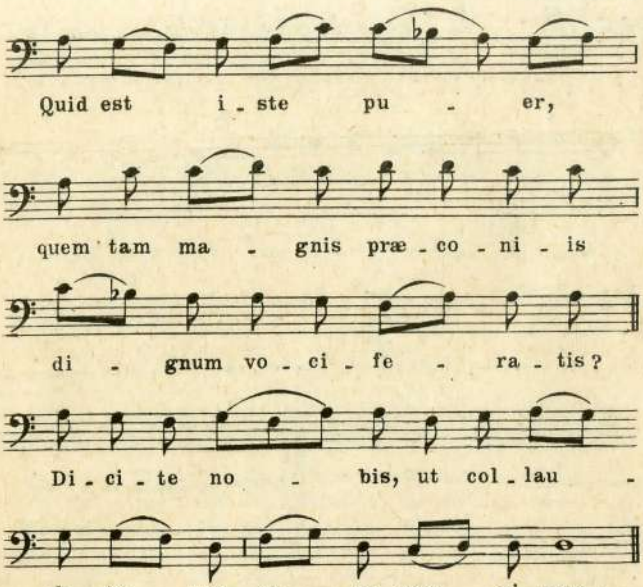




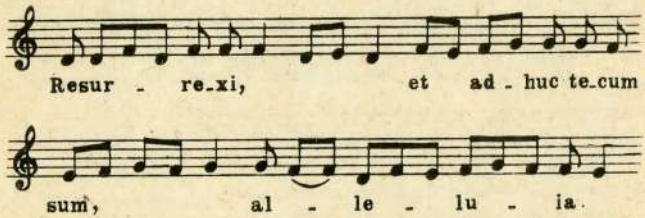
Coro: *Christe ecc.* *(Trascrizione di A.W. Ambros)*

9.
Tropo nell' Introito della III. Messa di Natale.

TUTILONE.

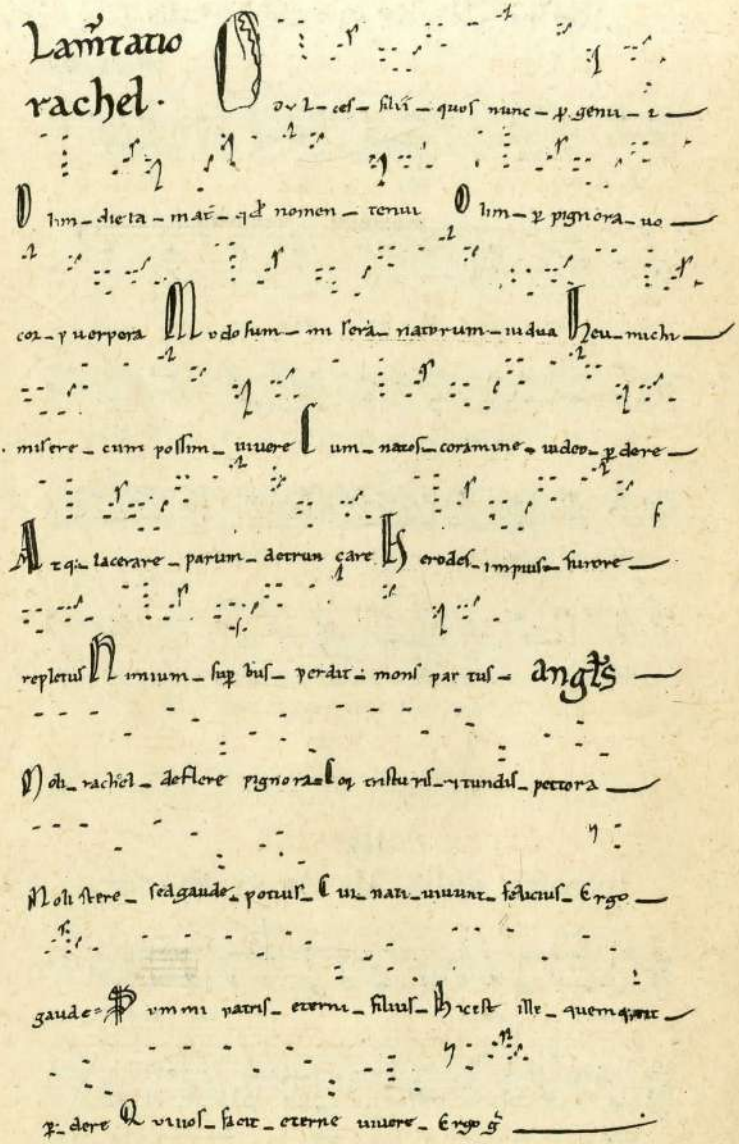


10.
Introito della Messa di Pasqua.



11.

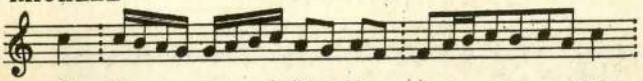
Lamentatio Rachel.



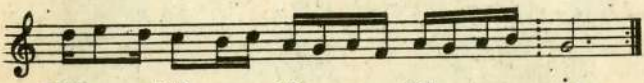
Parigi - Bibliothèque National, Ms. 1139, sec. XI.

RACHELE

Trascrizione di LUDWIG.

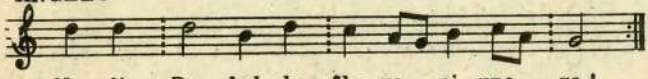


O dul - ces fi - li - i, quos
O - lim di - cta ma - ter quod
O - lim per pi - gno - ra vo -
Mo - do sum mi - se - ra na -
Heu mi - hi mi - se - ræ! cum
Cum na - tos co - ram me vi -

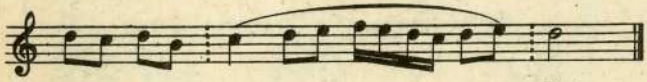


nunc pro - ge - nu - i,
no - men te - nu - i,
- cor pu - er - pe - ra;
- to - rum vi - du - a.
pos - sim vi - ve - re,
- de - o per - de - re, *ecc.*

ANGELO



No - li Ra - chel, de - fle - re pi - gno - ra!
Cur tri - sta - ris et tun - dis pe - cto - ra?
No - li fle - re; sed gau - de po - ti - us!
Tu - i na - ti vi - vunt fe - li - ci - us;

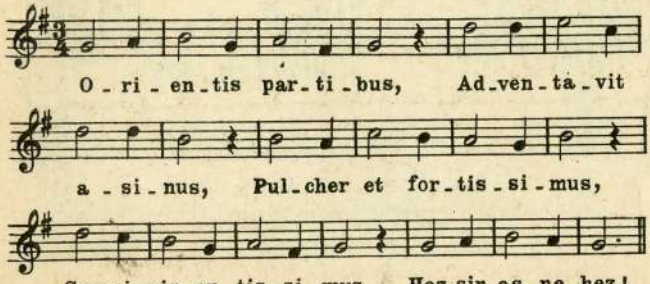


er - go gau - - - de!

12.

Prosa dell'asino.

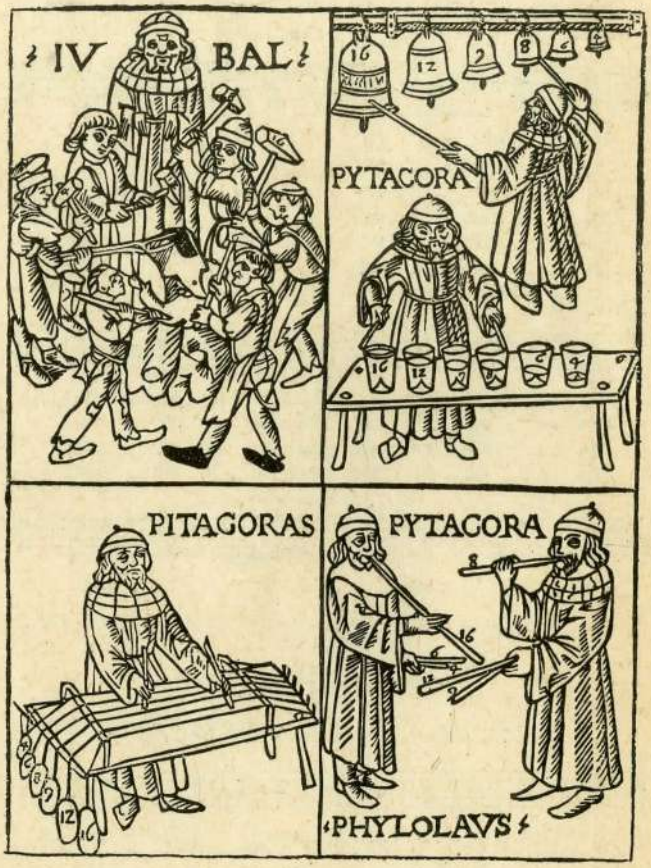
PIERRE DE CORBEIL.



O - ri - en - tis par - ti - bus, Ad - ven - ta - vit
a - si - nus, Pul - cher et for - tis - si - mus,
Sar - ci - nis ap - tis - si - mus. Hez, sir as - ne, hez!

13.

Gli intervalli dimostrati nelle categorie strumentali.



Gafurius - Theorica musicæ, 1492.

14.
Il monocordo.

G iii

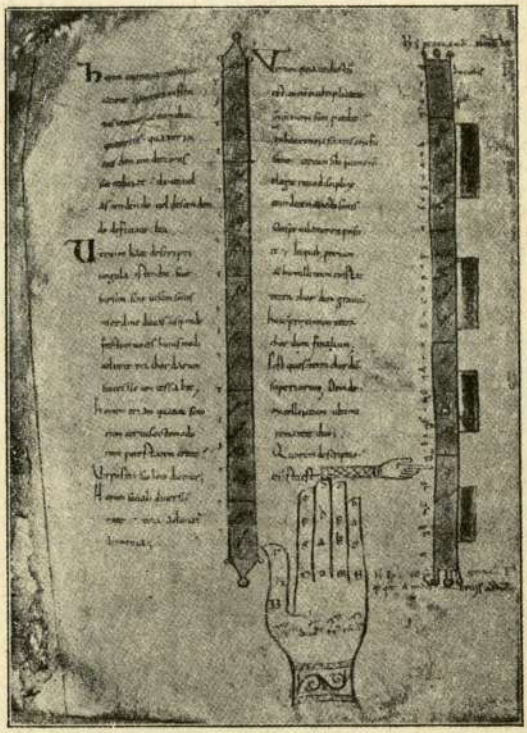
XXXIX

187

Fogliano - Musica theorica, 1529.

15.

«Musica enchiriadis» di Ubaldo.



Vienna - Bibl. Naz., cod. 55, sec. X.

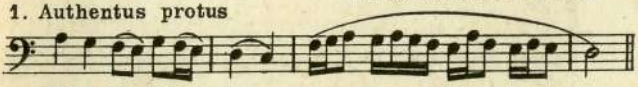
16.

Formule finali dei Toni ecclesiastici.

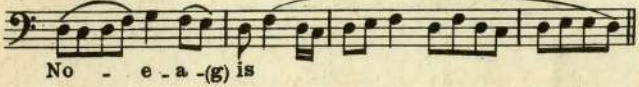
(Dal trattato « *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* » attribuito ad Ubaldo.)

Trascrizione di H. RIEMANN dalla notazione DASIA.

1. Authentus protus

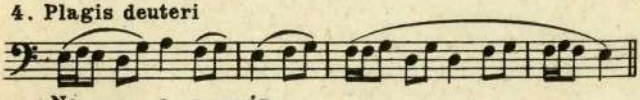


2. Plagis proti



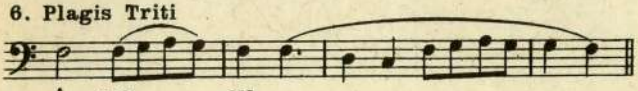
3. Authentus deuterus

4. Plagis deuteri

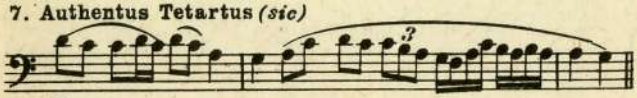


5. Authentus tritus

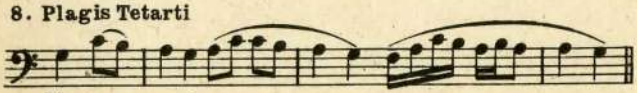
6. Plagis Triti



7. Authentus Tetartus *(sic)*

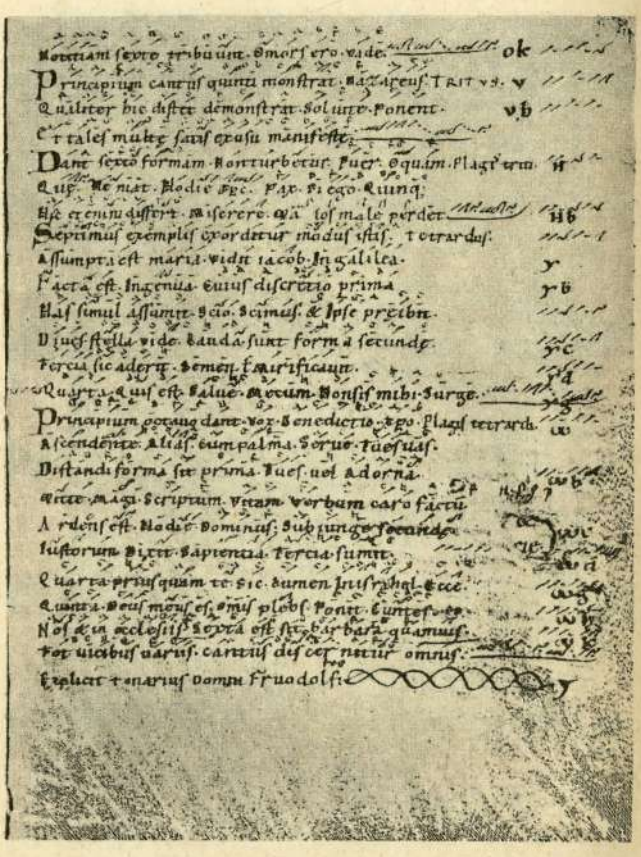


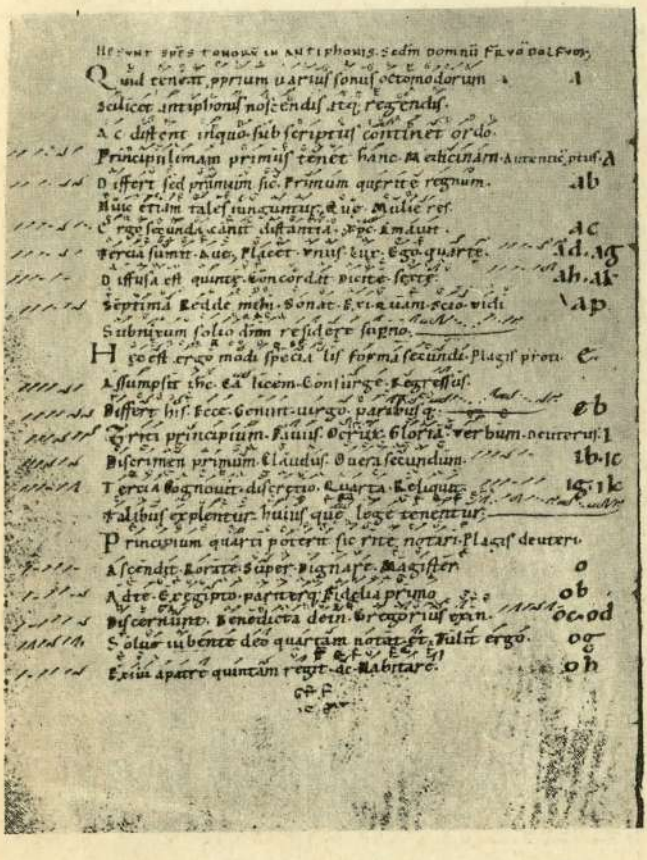
8. Plagis Tetarti



17.

Tonarius Domini Fruodolfi.

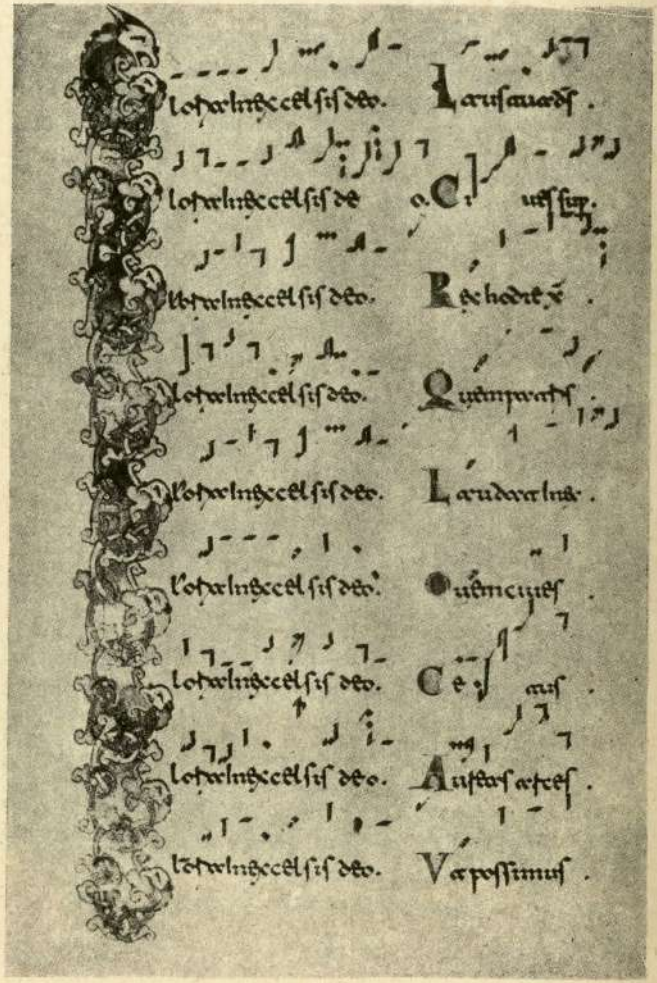




Berlino – Bibl. già W. Wolffheim, cod. membr., sec. XI.

18.

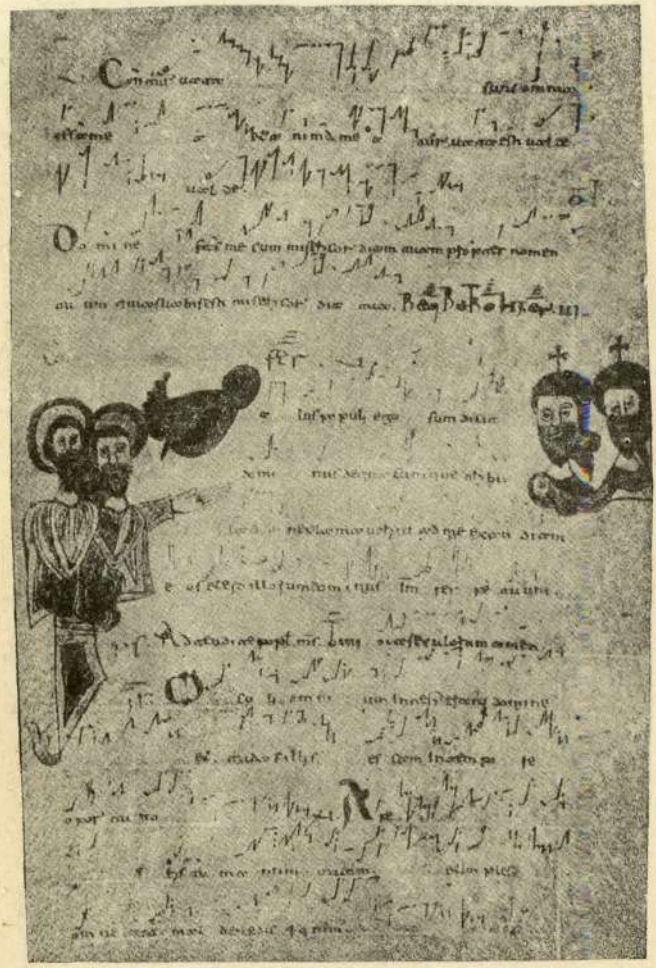
Notazione neumatica longobarda.



Montecassino - Cod. 331, sec. XI.

19.

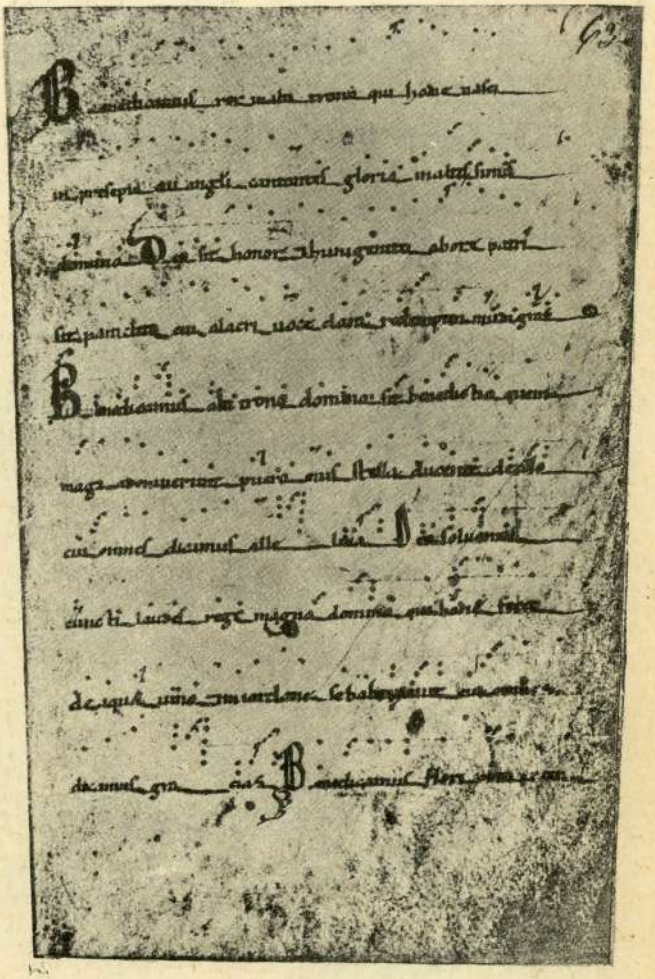
Neume di tipo mozarabico.

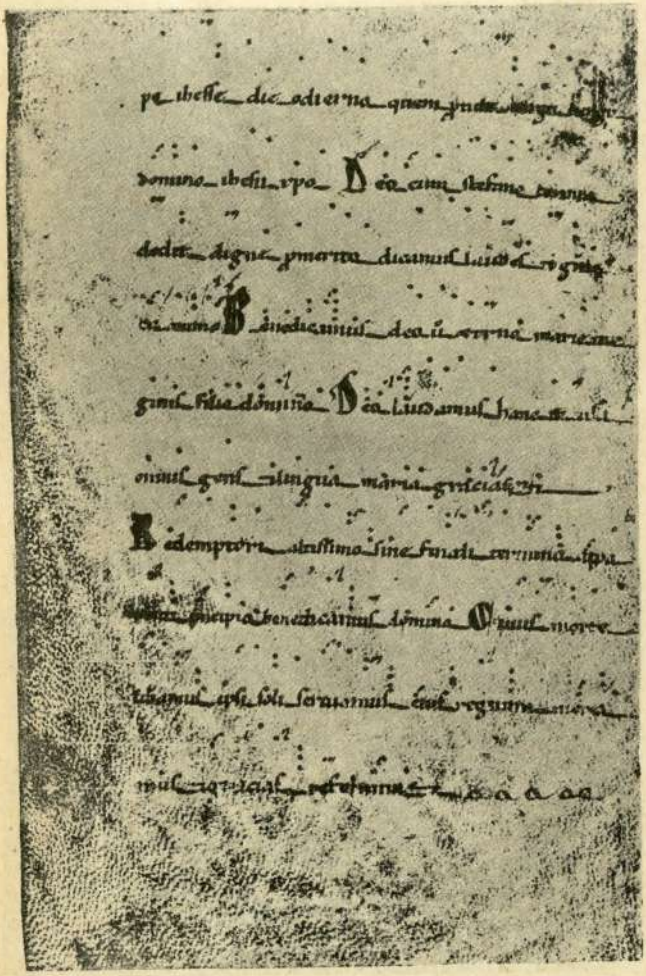


Roma - Bibl. Vaticana, cod. del sec. XI.

20.

Notazione neumatica aquitana.

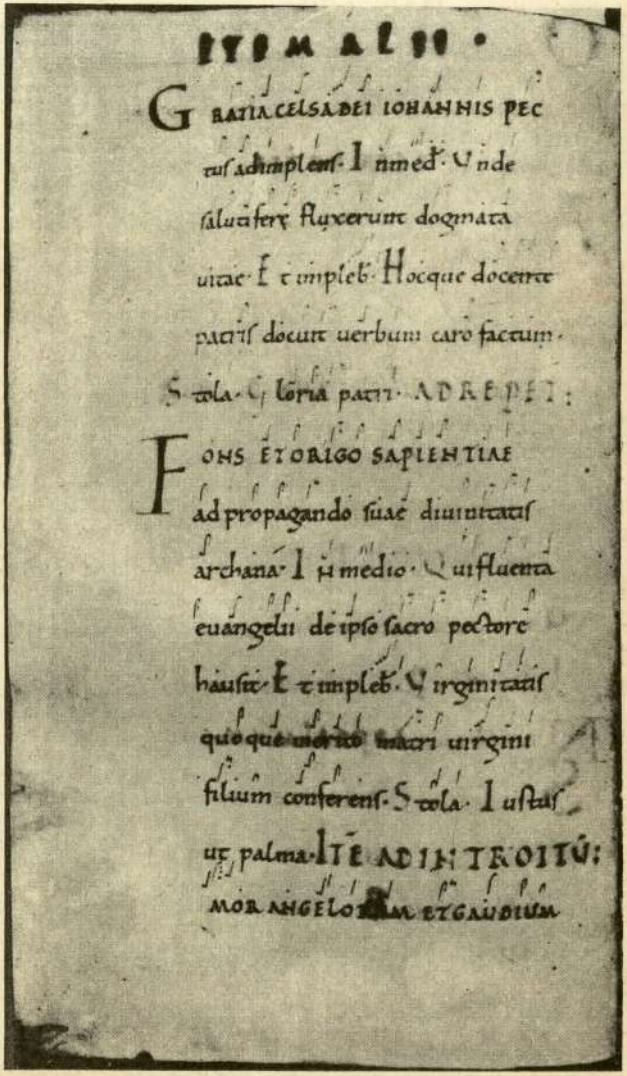


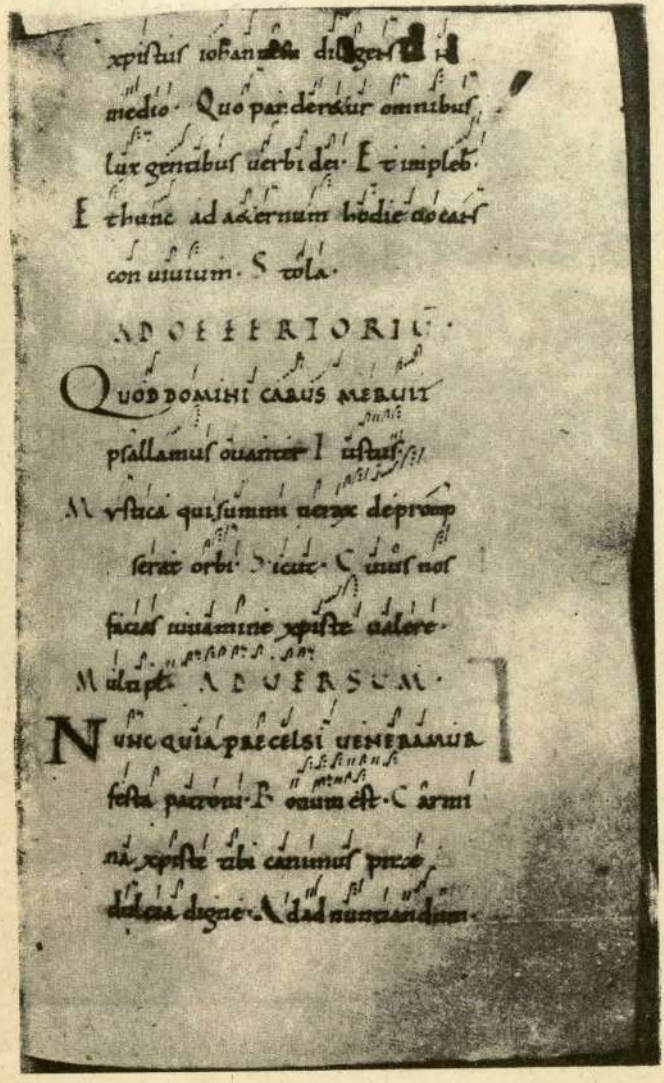


Berlino - Cod. di Joh. Wolf, sec. XII.

21.

Notazione neumatica irlandese.





xpistus iohannes dilectus
medio · Quo pandetur omnibus
lux genitibus uerbi dei · Et impleb
Et hunc ad eternum hodie adcet
con uiuium · S vola ·

ADOFFERTORIU ·

QUOD DOMINI CARUS MERUIT
psallamus ouanter l usus
Mvstica quisumm nexus depromp
serax orbi · Dicit · Cunus nos
facas uiuamine xpiste adere ·

Malapt ADVERSUM ·

NUNC QUIA PRECELSI VENERAMUR
festa patronu · Bonum est · Carmi
na xpiste tibi canimus pace
dulcia digne · Ad nascendum ·

Cambridge – Corpus Christi College, cod. 473, sec. XI.

22.

Notazione neumatica messina.

Laon – "Antiphonale Missarum", cod. 239. sec. X.

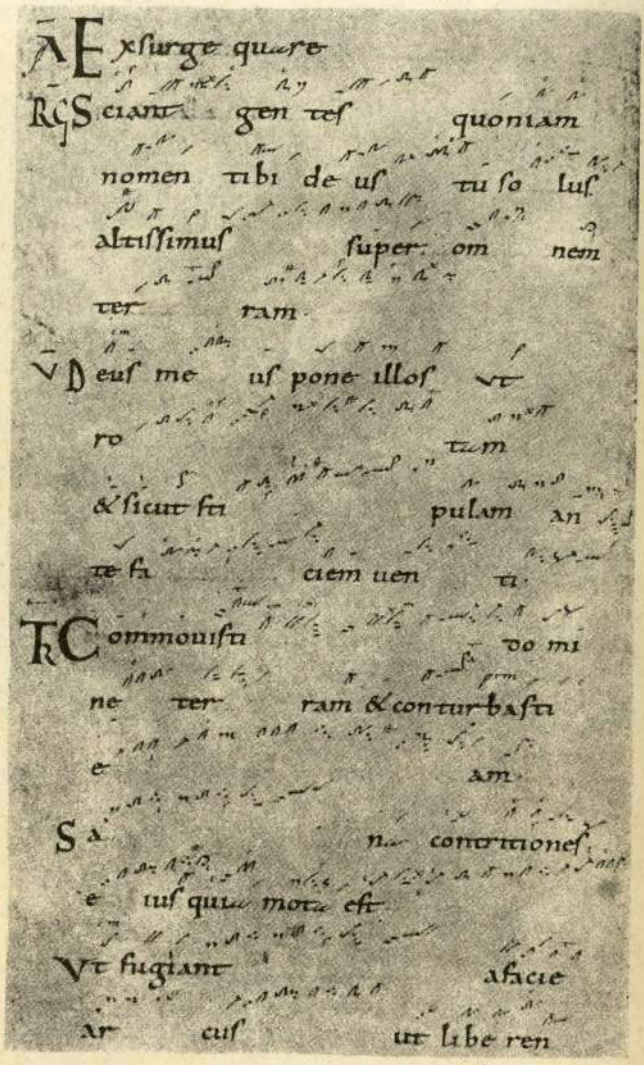
23.

Notazione neumatica messina.

Düsseldorf - Arch. Hultsch, "Missale plenarium", sec. XII.

24.

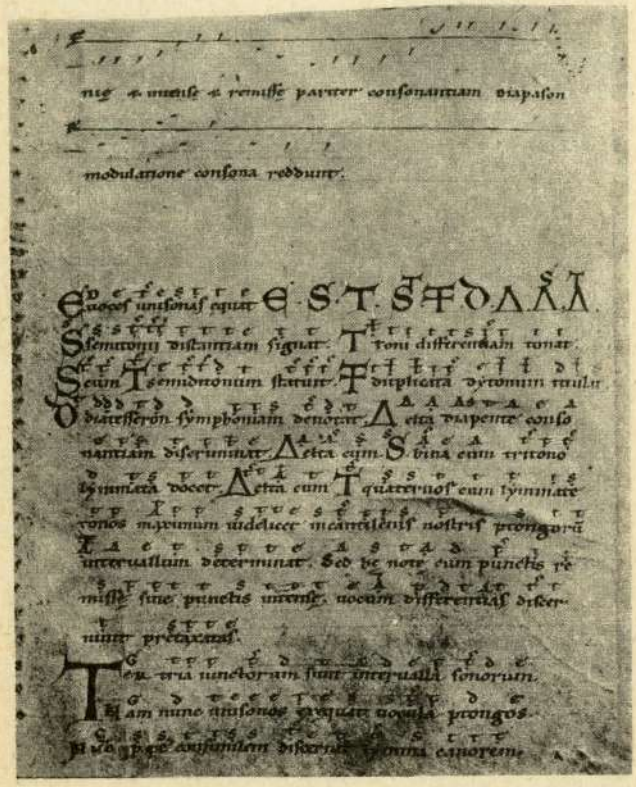
Notazione neumatica di S. Gallo.



S. Gallo - Biblioteca dell'Abbazia, cod. 359, sec. X.

25.

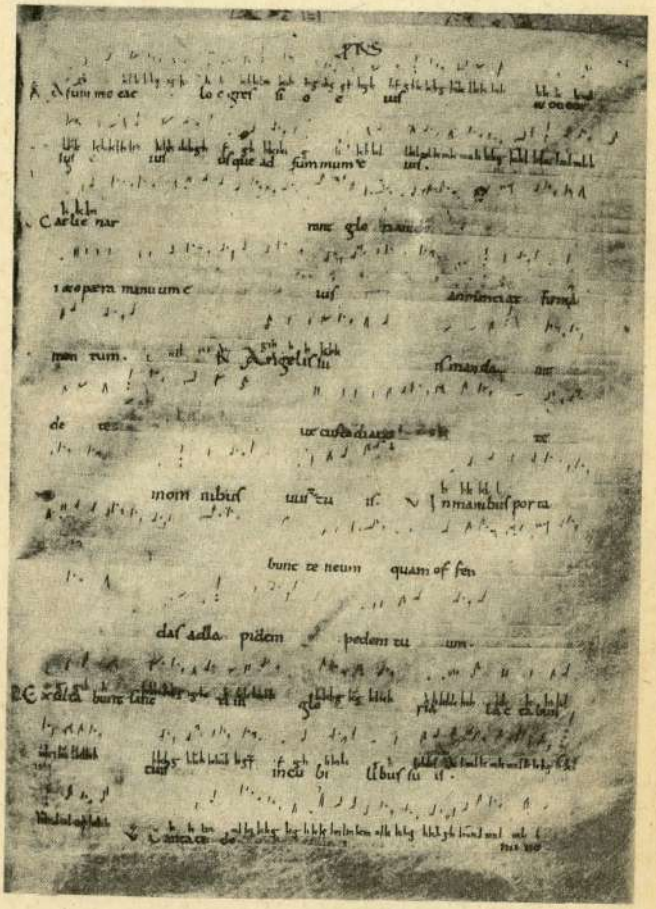
Notazione di Ermanno lo Sciancato.



Vienna - Biblioteca Naz., "Explicatio litterarum et signorum Hermanni Contracti", sec. XII.

26.

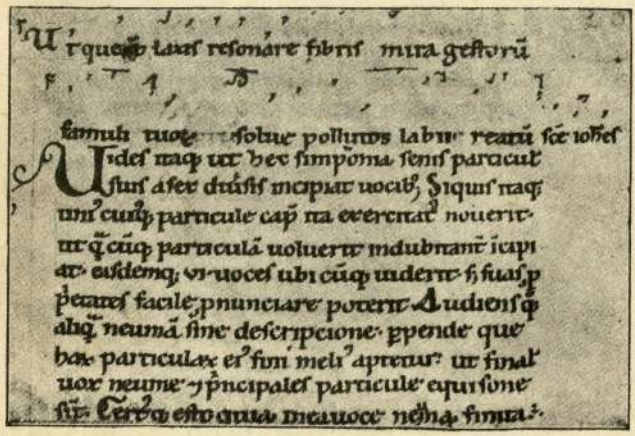
Neume con lettere boeziane.



Montpellier - Bibl. de l'école de médecine, "Antiphonarium Tonale Missarum", sec. XI.

27.

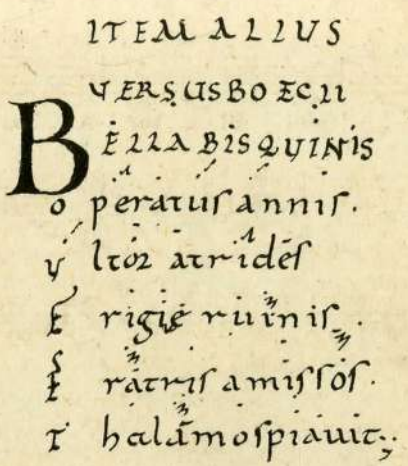
Sillabe guidoniche.



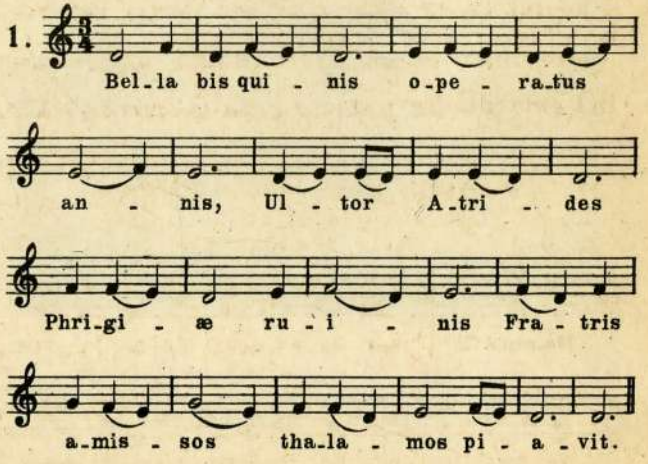
Vienna - Biblioteca Naz. "Regulæ de ignotu cantu" di Guido d'Arezzo, cod. 2503, sec. XIII.

28.

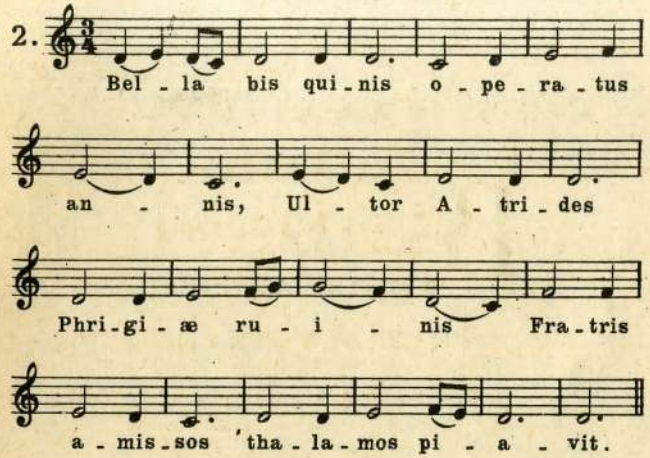
Ode di Boezio.



Parigi - Bibl. Nat., cod. 1154, sec. IX.



Dalla « Musica Oddonis »
Trascrizione di JOH. WOLF



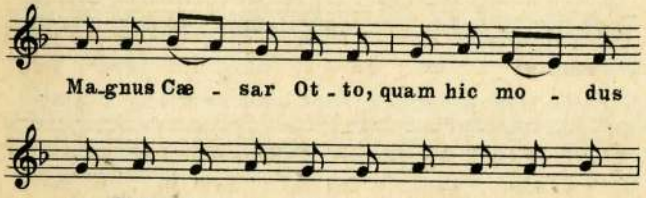
29.

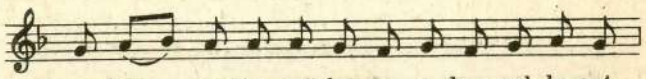
Lauda a Ottone III.

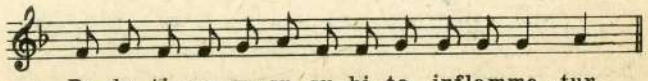
MODVS OTTINC

Magnus cesar ottio que hic modus refert
in nomine ottinc dict quada nocte membra
sua dum collocat palatio casu subito inflamat

Wolfenbüttel - Herzogl. Bibl., Aug. 8, sec. X.

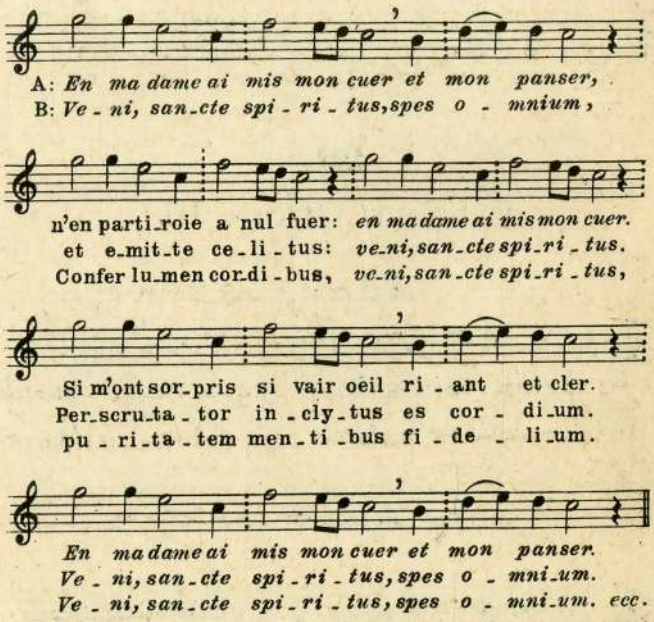






30.
Rondello.(1)

Trascrizione di LUDWIG.

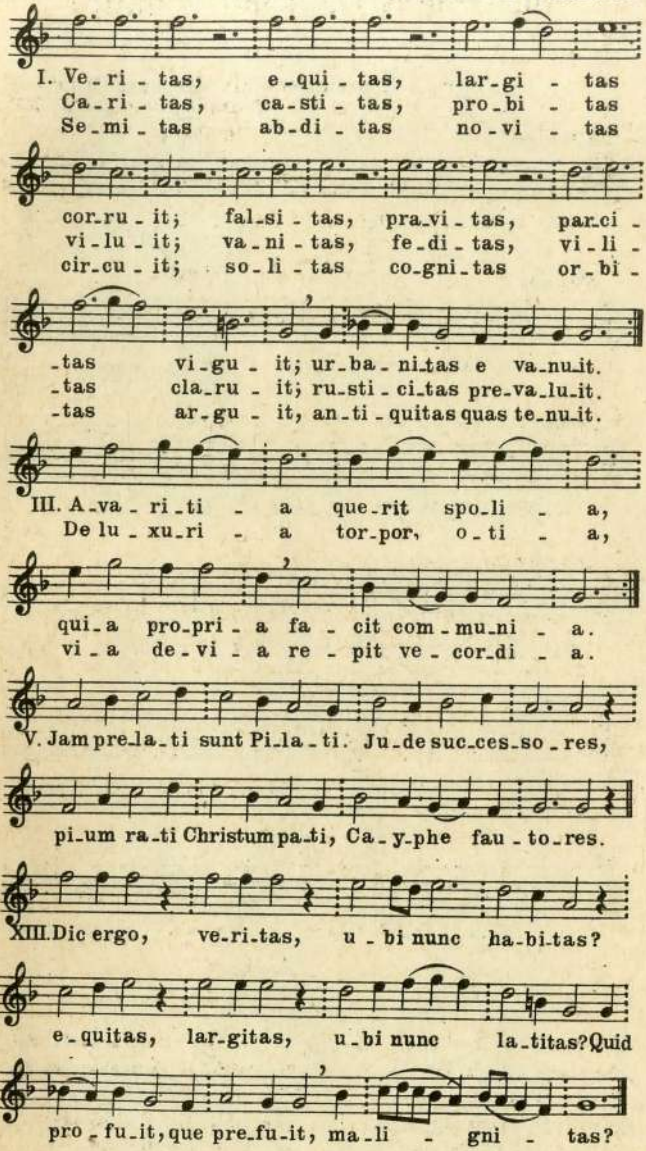


(1) Col testo *A* questa melodia veniva cantata come Rondeau profano sul *refrain* « En ma dame ai mis mon cuer et mon penser » (Parigi, Bibl. Nat. franc. 12786); oppure si cantava col testo latino *B* come Rondeau della Pentecoste (Londra, British Museum, Mus. Egerton 274).

31.

Conductus.(1)

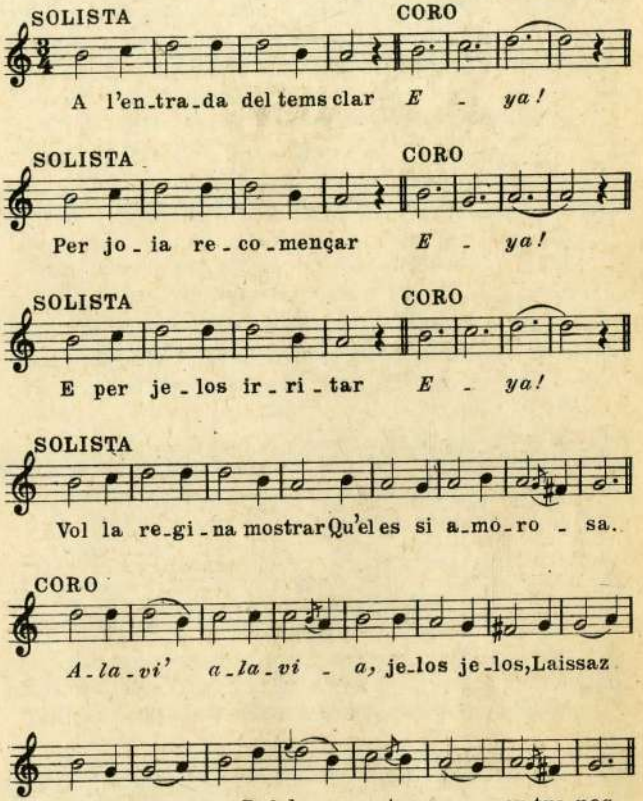
Trascrizione di LUDWIG.



(1) Frammenti della I, III, V e VIII strofa del testo composto di tredici strofe. (Londra, British Museum, Mus. Egerton 274).

32.
Majerole o Canzone a ballo.

Dal « Chansonnier Saint-Germain-des Prés »
Trascrizione di AUBRY



II.

El'a fait per tot mandar, *Eya,*
Non sia jusqu'a la mar, *Eya,*
Puicela ni bachalar, *Eya,*
Que tuit non venguan dançar
En la dansa joioza.
Alavi! alavia, ecc.

III.

Lo reis i ven d'autra part, *Eya,*
Per la dansa destorbar, *Eya,*
Quel es en crematar, *Eya,*
Que on no li voill'emblar
La regin' aurilloza.
Alavi! alavia, ecc.

33.

Jongleurs.

Parigi - Bibl. Nat., Tropario del sec. XI.

34.

Vièle e arpa.

Firenze - Bibl. Medicea-Laurenziana, cod. del sec. XII.

35.

Suonatori di vièle.

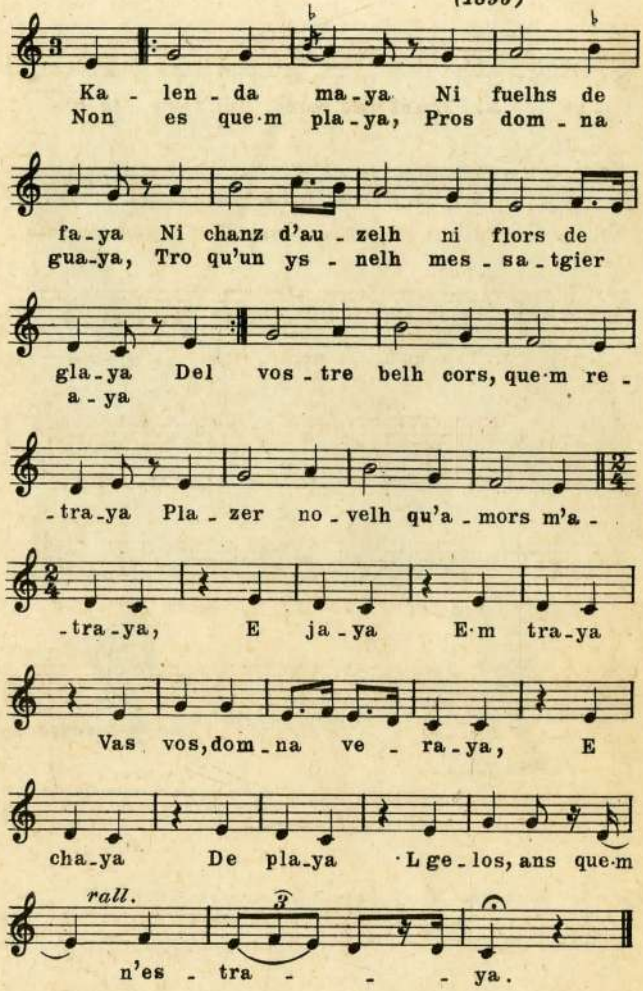
Miniature di mss. francesi dei secoli XII e XIV.

36.

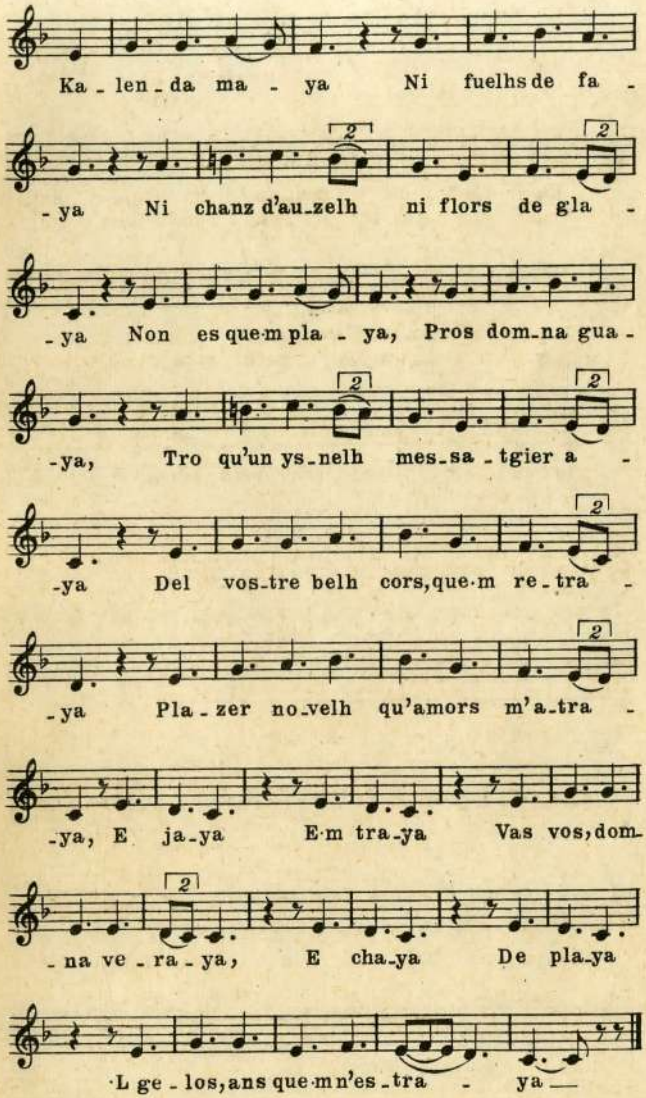
Kalenda maja

in quattro trascrizioni diverse.

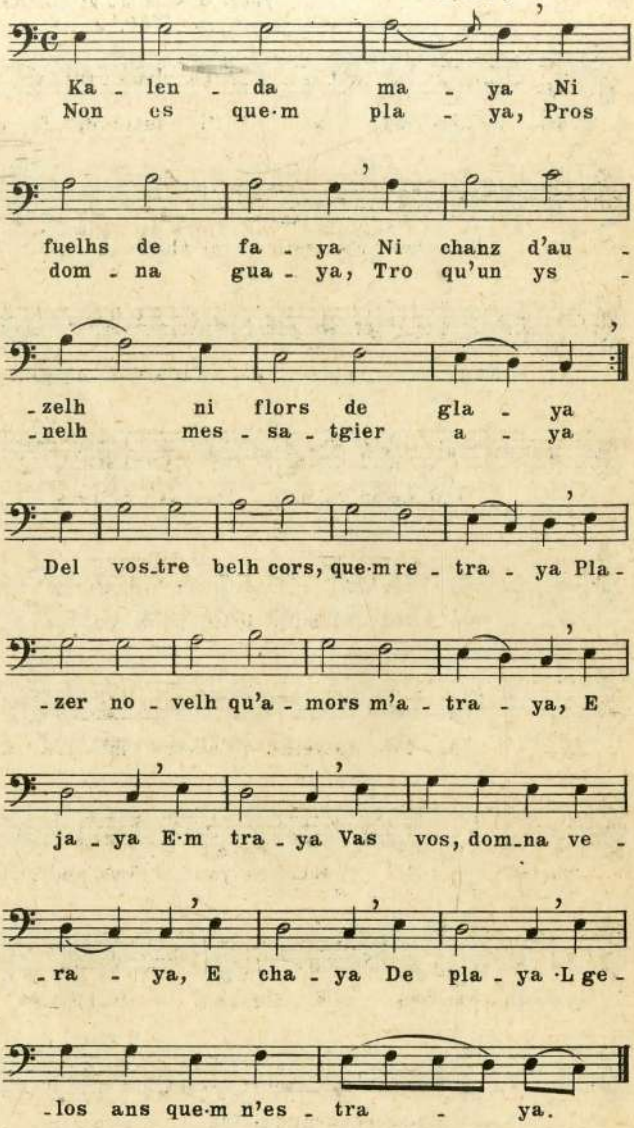
Trascrizione di A. RESTORI.
(1896)



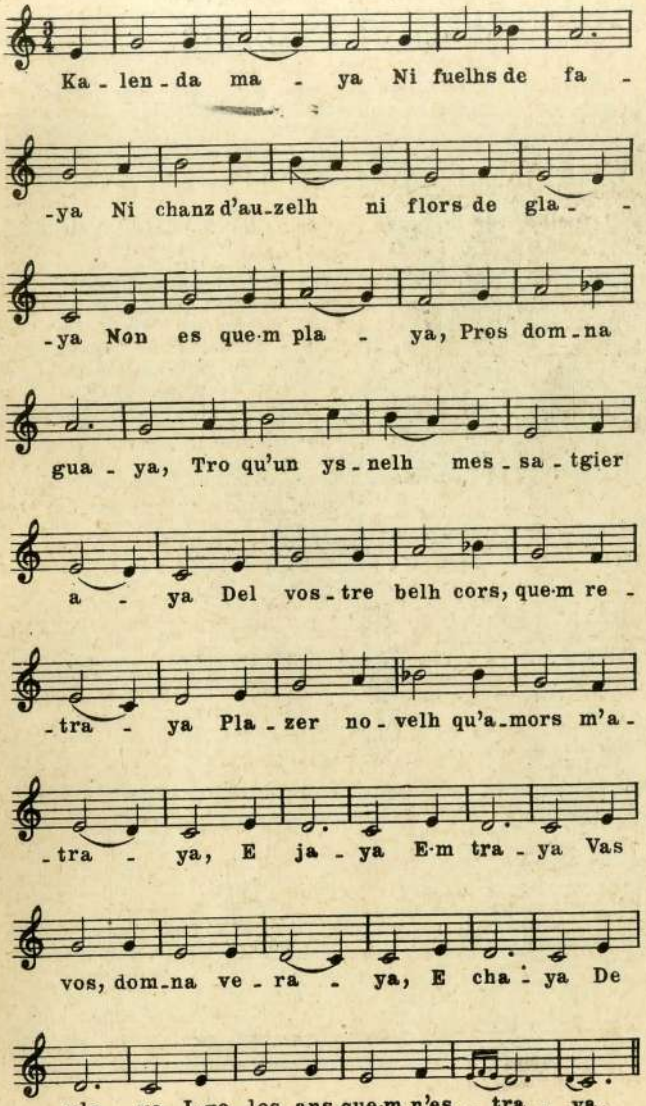
Trascrizione di P. AUBRY.
(1904)



Trascrizione di H. RIEMANN.
(1905)

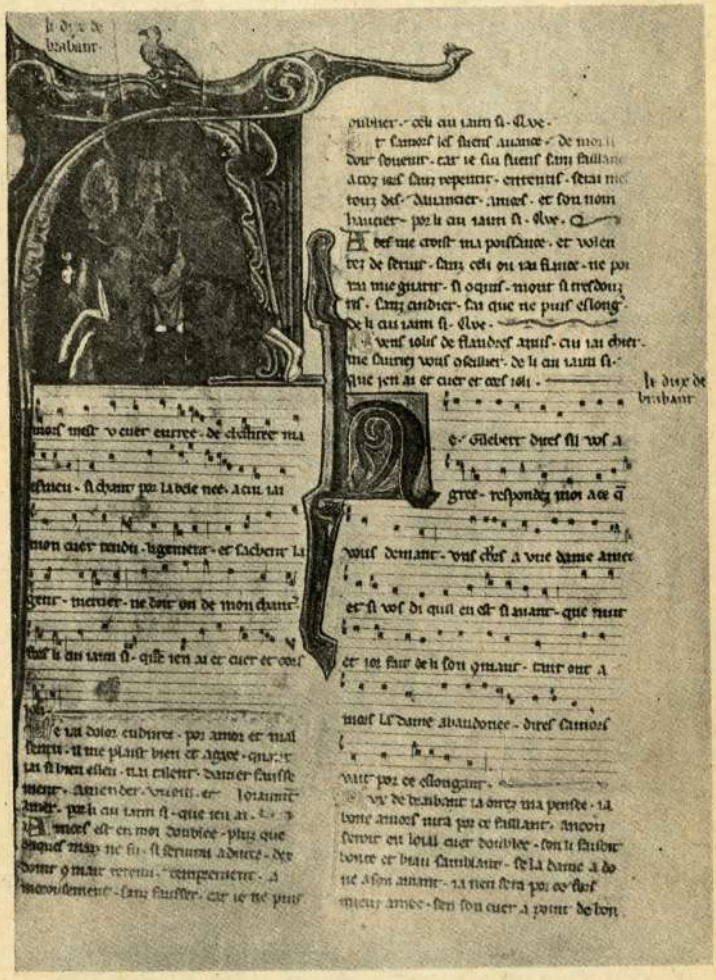


Trascrizione di P. AUBRY.
(1909)



37.

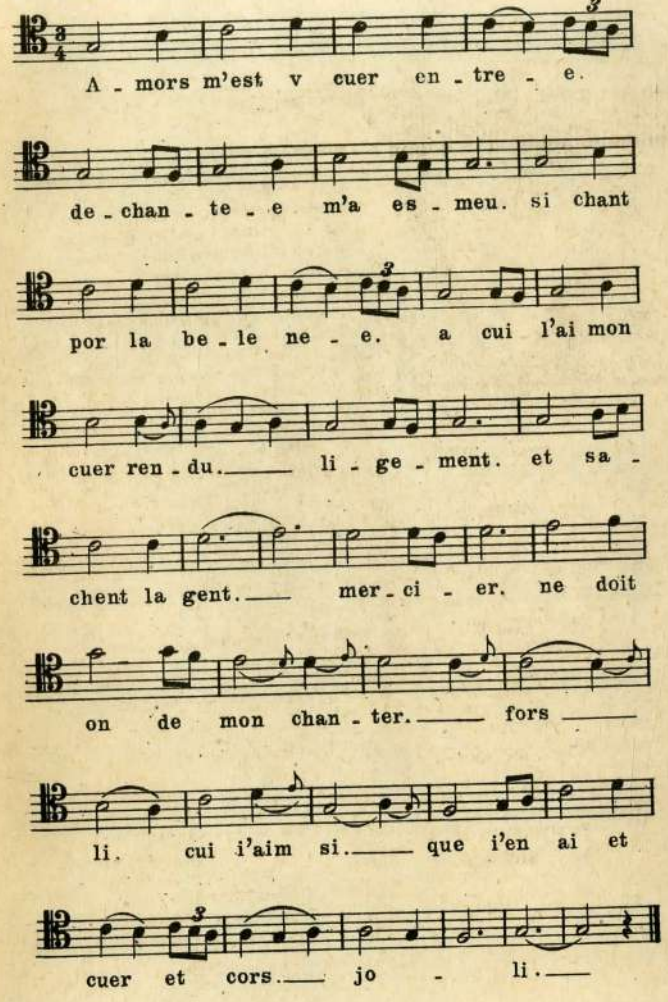
Canzone di Enrico duca di Brabante.



Parigi - Bibl. Nat. fr. 844.

Trascrizione di JOH. WOLF.

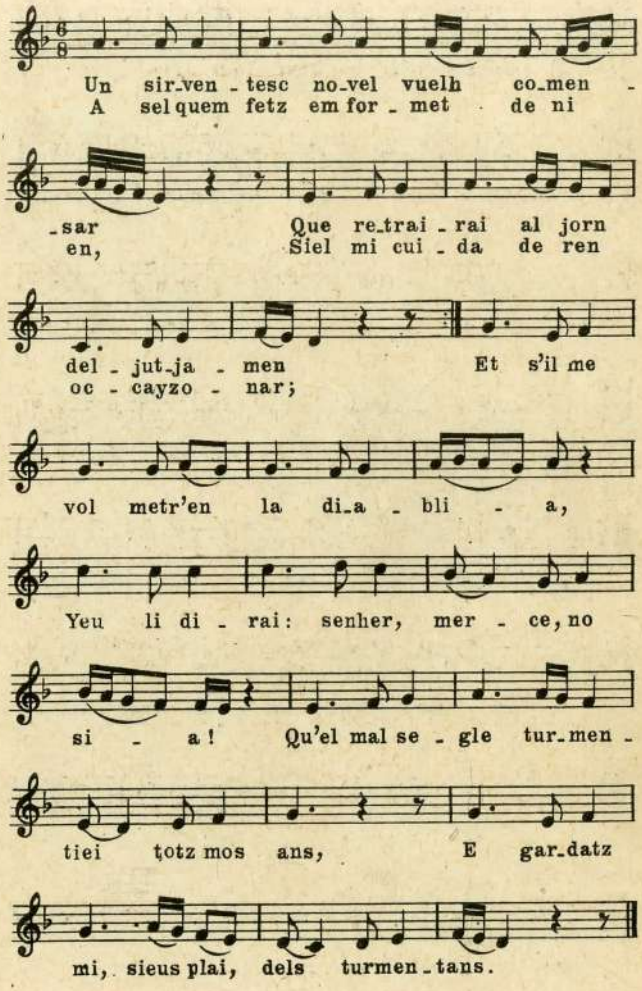
LI DUX DE BRABANT



38.

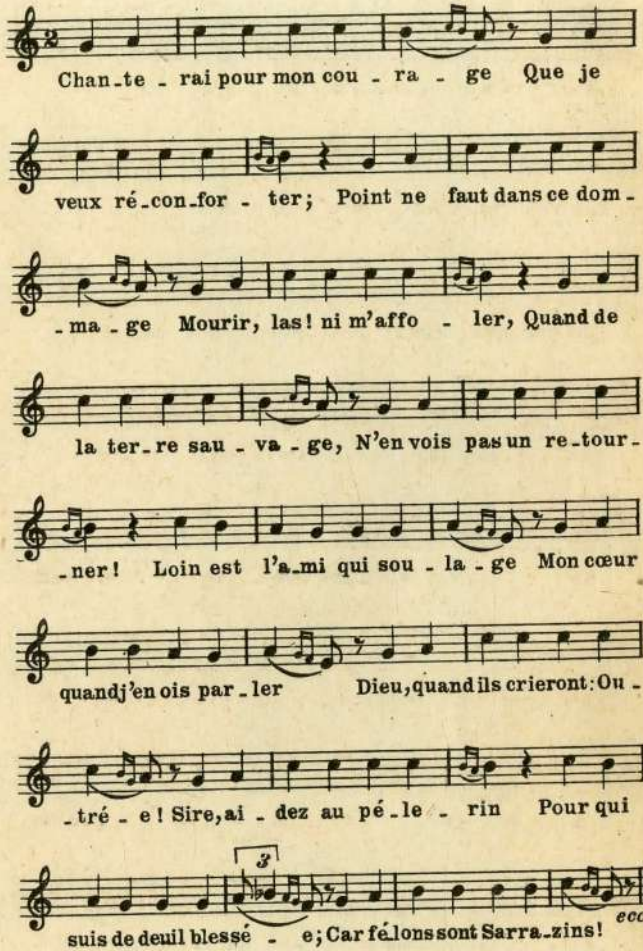
Peire Cardenal: Sirventese.

Trascrizione di BECK.



39.
Chanson de Croisade.

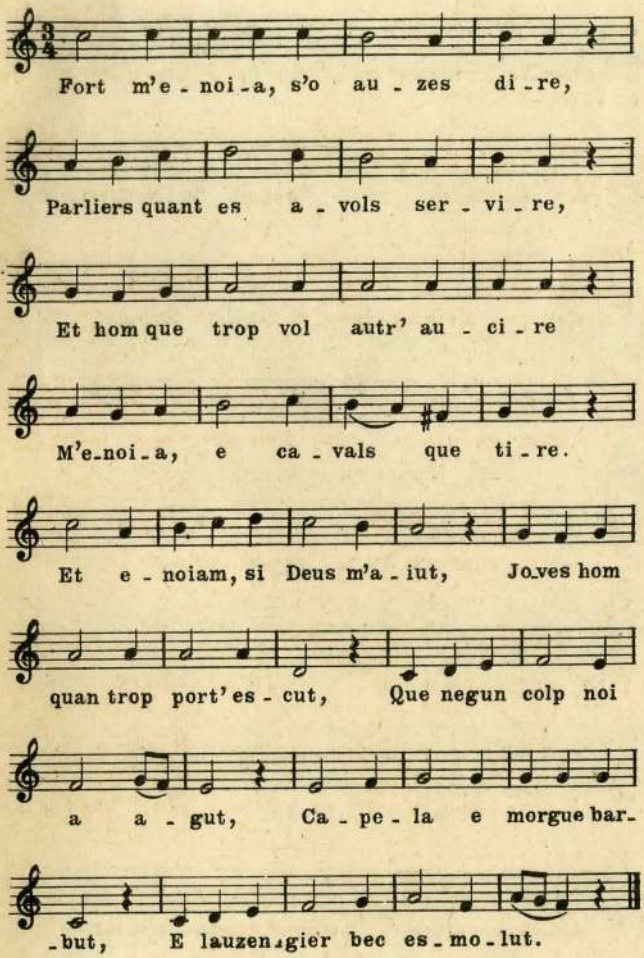
Trascrizione di P. AUBRY.



40.

Monaco di Montaudon : Ennui.

Trascrizione di BECK.

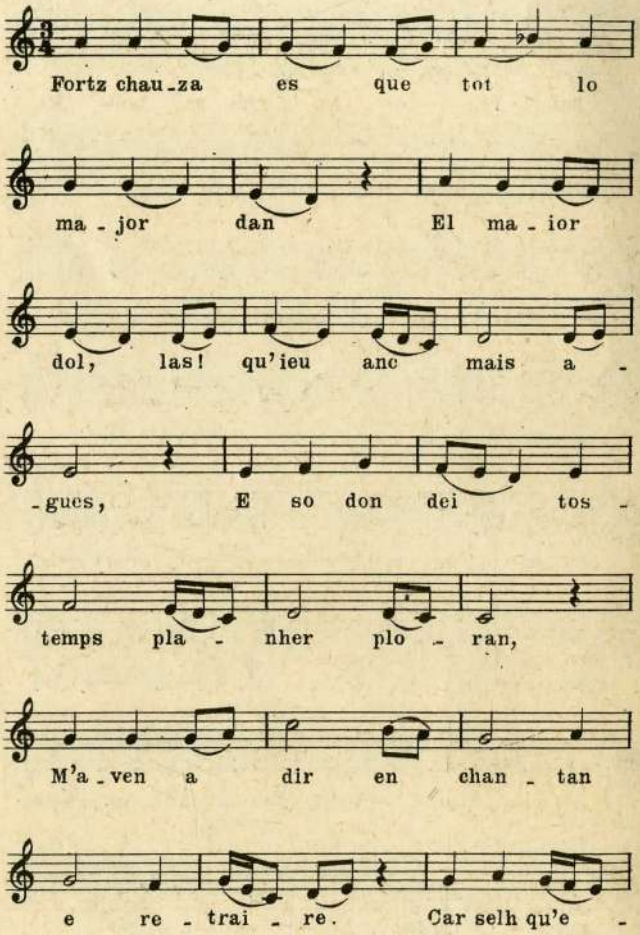


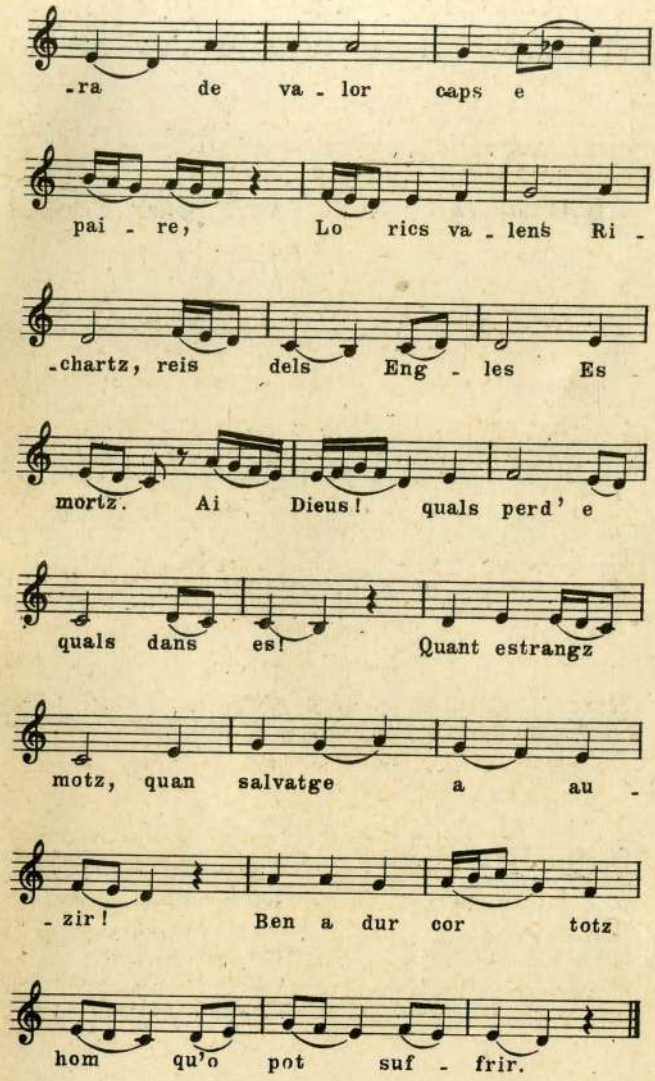
41.

Gaucelm Faidit : Plainte.

(Per la morte di Riccardo Cuor di Leone.)

Trascrizione di BECK.

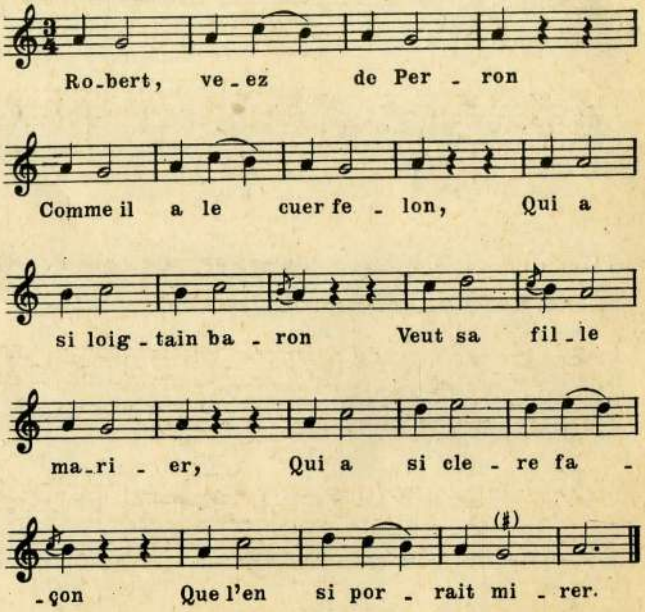



-ra de va - lor caps e
pai - re, Lo rics va - lens Ri -
-chartz, reis dels Eng - les Es
mortz. Ai Dieus! quals perd' e
quals dans es! Quant estrangz
motz, quan salvatge a au -
- zir! Ben a dur cor totz
hom qu'o pot suf - frir.

42.

Thibaut, roi de Navarre: Jeu-parti.

Trascrizione di P. AUBRY.



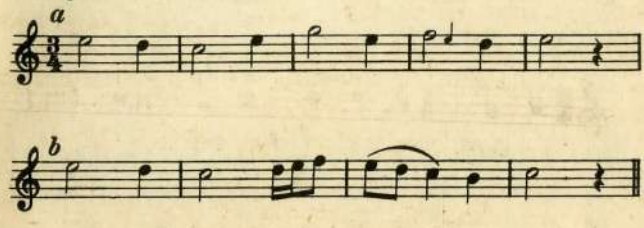
Hé Diex ! comme ci faut raison !
Elle a dous vis a foison,
Gente de tote façon,
Or vos en vueille mener.
Robers ne vaut un bouton
S'il ainsi l'en saisit aller.

Sire, vos doit on blasmer,
S'ainsi l'en lessiez porter
Ce que tant poez aimer,
Et ou avez tel pooir.
Nel devez laissier aller
Por terre ne por avoir. *ecc.*

43.
Refrain del Rondeau «C'est la jus».

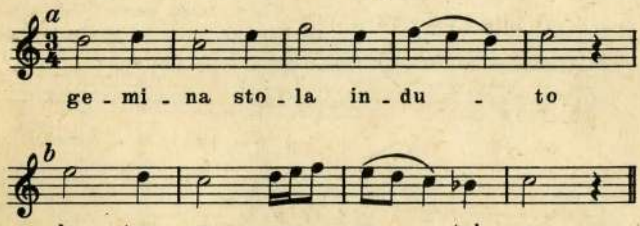
FIRENZE Med. Laur. Pl. 29, I.

I. Come Clausola di un Duplum di Notre Dame.



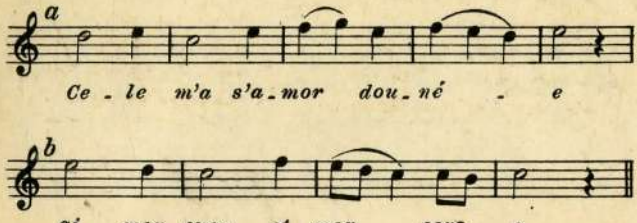
FIRENZE Med. Laur. Pl. 29, I.

II. Nel Mottetto: « Prothomartir plenus ».



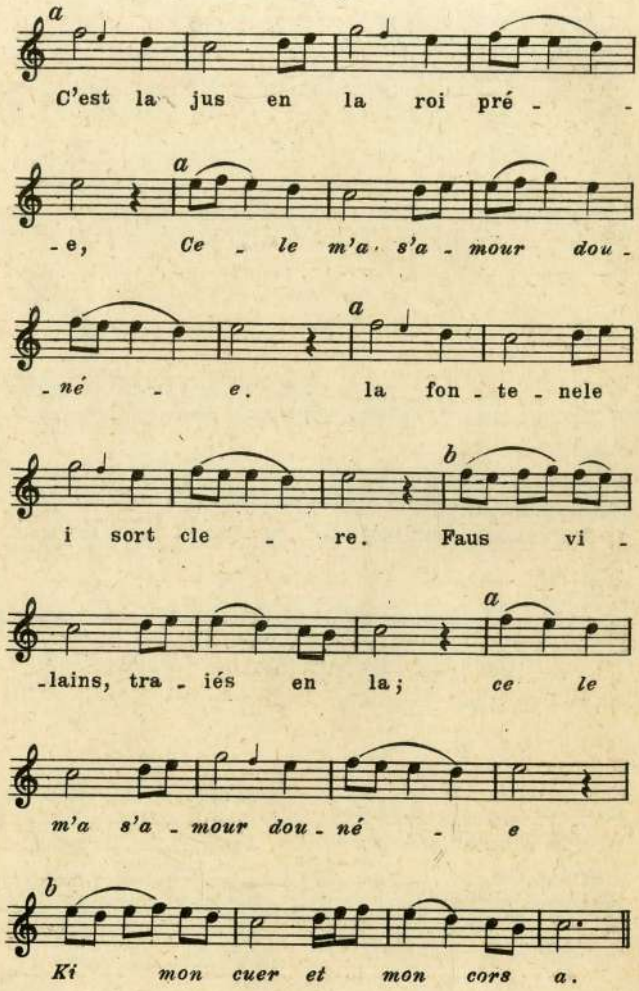
WOLFENBÜTTEL Cod. 1206

III. Nel Mottetto francese: « En mai qe n'est la rosée ».



PARIGI, Cod. Noailles della Bibl. Nat.

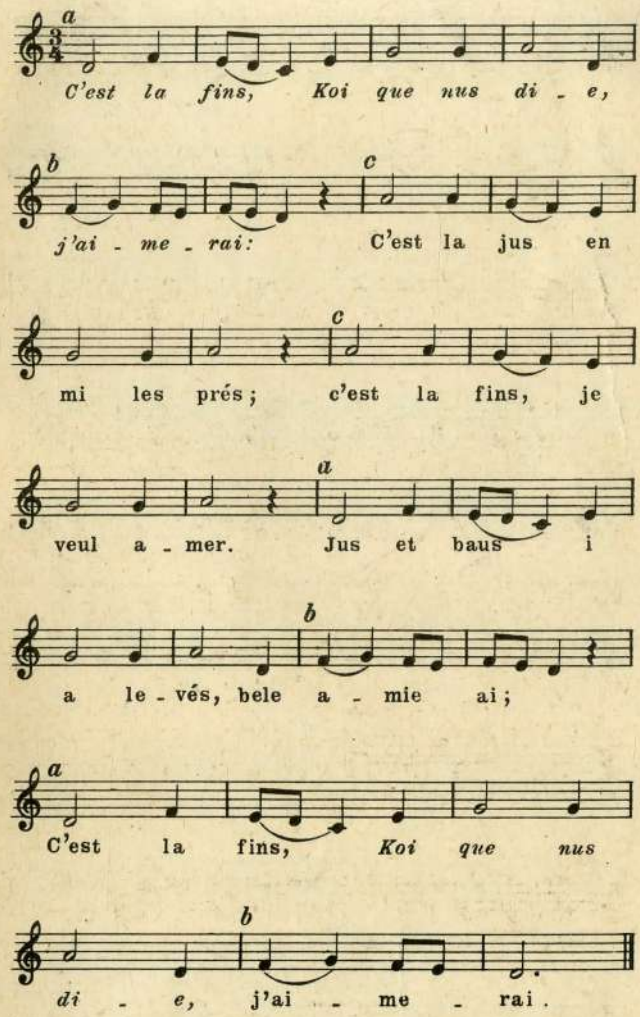
IV. Nel Rondeau : « C'est la jus ».



44.

Guillaume d'Amiens: Virelai.

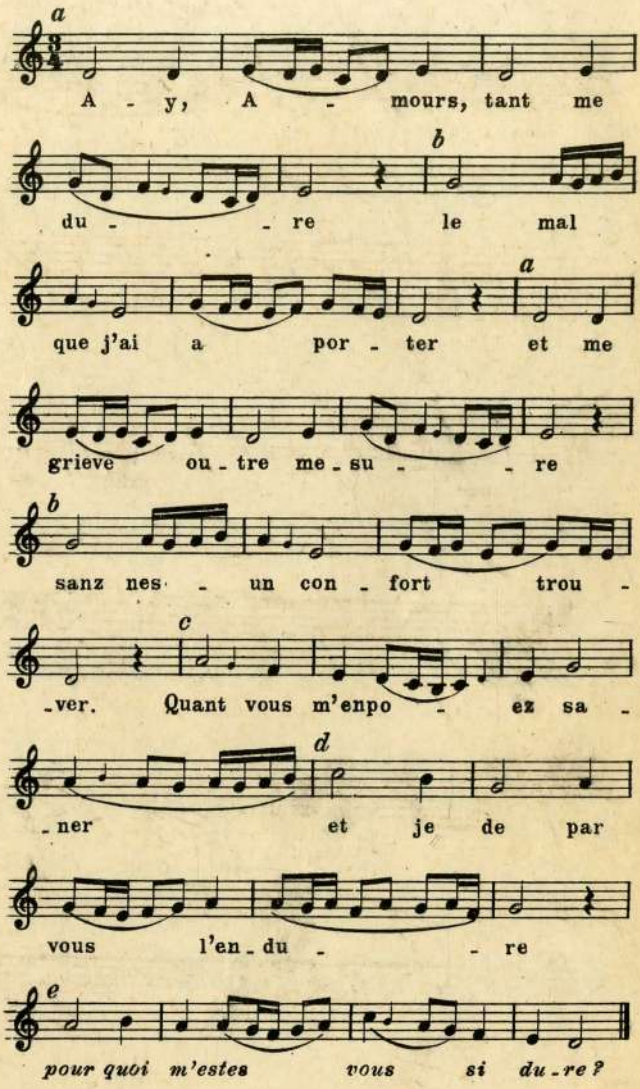
Trascrizione di F. GENNRICH.



45.

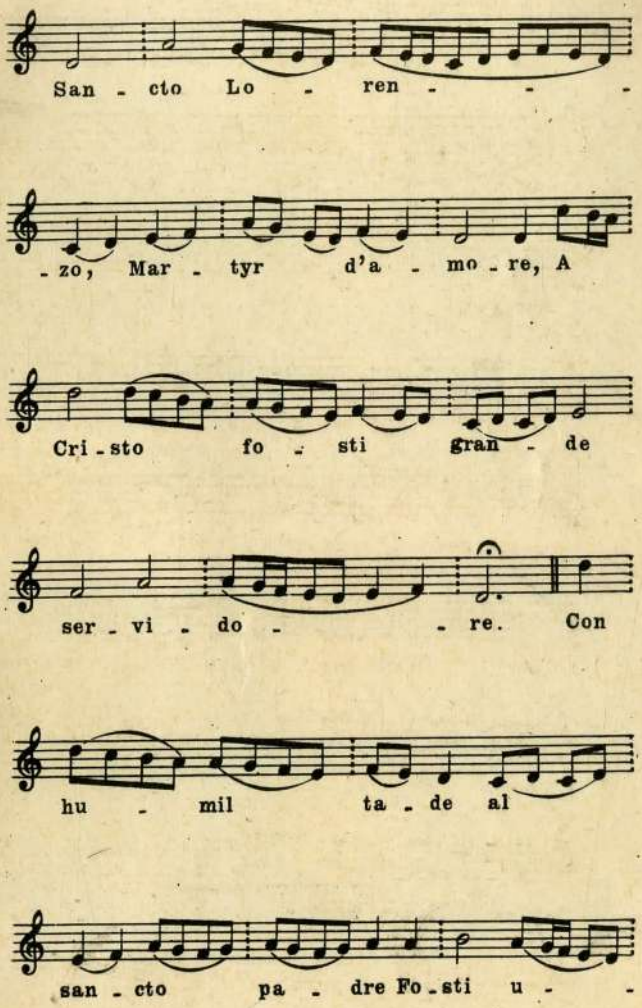
Roman de Fauvel: Balade.

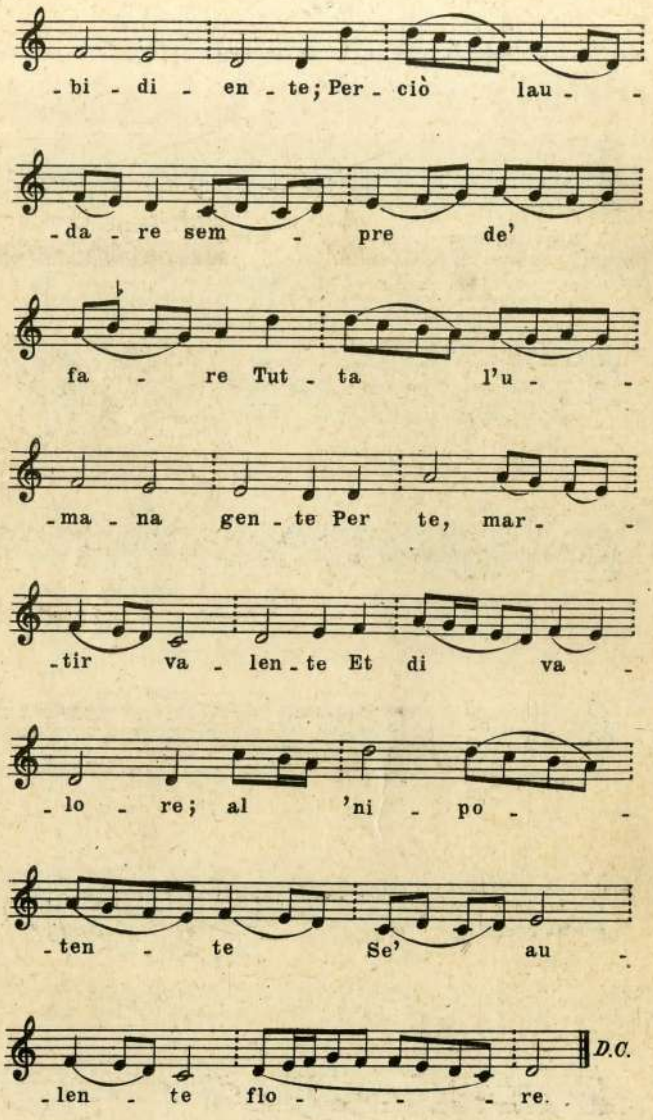
Trascrizione di F. GENNRICH.



46.
Laude: « Sancto Lorenzo ».

Trascrizione di LUDWIG.




-bi - di - en - te; Per - ciò lau - -
-da - re sem - pre de'
fa - re Tut - ta l'u - -
-ma - na gen - te Per te, mar - -
-tir va - len - te Et di va -
-lo - re; al 'ni - po - -
-ten - te Se' au -
-len - te flo - - - re.
D.C.

47.

Strumenti medievali.

Bibl. dell'Escuriale. Miniature del III cod. dei "Cantigas de Sancta Maria" di Alonso el Sabio, re di Leon e Castiglia.

INDICE

AVVERTENZA . . . . . pag. I

Introduzione alla Storiografia musicale . . . . . » 1

IL CANTO LITURGICO
DELLA CHIESA LATINA

Origini . . . . . » 25
Forme . . . . . » 29
La Salmodia responsoriale e antifonale . . . . . » 30
L'Innodia . . . . . » 31
I Canti allelujatici o Jubilationes . . . . . » 34
Le Scholæ Cantorum . . . . . » 35
Gregorio il Grande . . . . . » 36
Propagazione del Gregoriano . . . . . » 37
L'Organo . . . . . » 38
La musica sotto Carlomagno . . . . . » 39
Fioritura musicale nei monasteri sul Lago di Costanza . » 42
S. Gallo . . . . . » 43
Le Sequenze . . . . . » 45
I Tropi . . . . . » 53
Il Dramma liturgico . . . . . » 55
Gli Uffici in rima . . . . . » 59
Caratteri estetici del gregoriano . . . . . » 61

LA TEORIA MUSICALE
IN OCCIDENTE NEL MEDIOEVO . . . . . » 65

Pitagorismo e Neopitagorismo quali basi della teoria medievale . . . . . » 67
La teoria musicale nella prima età cristiana. . . . . » 69
Boezio . . . . . » 71
I Toni ecclesiastici . . . . . » 74
Nuovi nomi dei Toni ecclesiastici . . . . . » 77

LA NOTAZIONE

I trattatisti medievali e la notazione fino a Guido d'Arezzo . . . . . *pag.* 85
Notazione alfabetica . . . . . » 85
Notazione neumatica . . . . . » 86
Origine delle neume . . . . . » 88
Tavole neumatiche . . . . . » 90
La Cheironomia . . . . . » 92
Forme diverse di neume . . . . . » 93
I segni ausiliari . . . . . » 97
La notazione guidonica . . . . . » 100
Guido Monaco d'Arezzo . . . . . » 102
L'arte pratica nei trattati di Guido Monaco. . . . . » 102
Regole guidoniche per la costruzione melodica . . . » 110

LA MONODIA PROFANA D'ARTE . . . . . » 113

Le nuove liriche monodiche nelle lingue nazionali e nella latina verso il 1150. . . . . » 117
Antichi e moderni studi intorno alla lirica trovadorica . » 121
Intorno alle origini della lirica trovadorica . . . . . » 123
Cenni bibliografici delle canzoni provenzali e francesi . » 127
I vari metodi di trascrizione delle melodie . . . . . » 129
Forme e caratteri della lirica provenzale e della francese. . . . . » 135
Note intorno ad alcuni trovatori e trovieri . . . . . » 152
Echi della lirica trovadorica . . . . . » 155
I Minnesinger. . . . . » 157
I Maestri Cantori . . . . . » 161

BIBLIOGRAFIA

Canto gregoriano . . . . . » 163
Canto sinagogale ebraico. . . . . » 167
Canti della Chiesa greca . . . . . » 168
Musica monodica profana . . . . . » 168

APPENDICE . . . . . » 171